Opp.
553 t/6

<36610774520012

<36610774520012 S

Bayer. Staatsbibliothek

4X/5554

Friedrich Schlegel's

sämmtliche Werke.

Sechster Band.

Wien,
bey Jakob Mayer und Compagnie.
1823.

Wg/50/260

42/5554

Ordensburg Sonthofen
Bibliothek

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Ansichten und Ideen

von der

christlichen Kunst.

*

Vorrede.

Es ist mit dem Sinn für die bildende Kunst nicht wie mit der Empfänglichkeit für die Poesie, welche von der Natur aus eigentlich allen Gemüthern eingepflanzt ist; und wo gar keine Spur und Regung mehr davon gefunden wird, da ist die Anlage dazu nur durch den schweren Druck des äußern Lebens, durch einen zu künstlichen Mechanismus desselben, oder ein Uebermaaß des abstracten Denkens erstickt und abgestumpft worden. Denn die Fantasie, mit allen aus ihr hervorgehenden Gefühlen der Erinnerung und Anklängen der Ahndung, ist ein wesentliches Glied und Element des Menschengeistes überhaupt, welches leicht bey der ersten ansprechenden Berührung hervortritt und wie von selbst wiedertönt. Um das Schöne in den materiellen Künsten aber richtig zu empfinden, ist jene allgemeine Fantasie nicht hinreichend; sondern es wird dazu eine eigenthümliche Richtung, eine besondre Verschmelzung und Durchdringung derselben

mit dem für jede dieser Künste bestimmten Sinnenorgan erfordert. In dem äußern Sinn an sich liegt es auch nicht; es kann jemand ein vollkommen gut gebautes und organisch gesundes, ja ausgezeichnet scharfes Auge oder feines Gehör haben, ohne daß damit irgend eine Wahrnehmung des Schönen oder der eigentliche Sinn für die Kunst verbunden wäre. Erst durch jene an sich kaum weiter erklärbare magische Durchdringung des Sinns und der Fantasie, von welcher der erste Grund nur in den verborgenen Tiefen der Organisation und in der besondern Beschaffenheit der unsichtbaren geistigen Lebenskraft zu suchen ist, wird das Auge innerlich hell für das Schöne in dem Gebilde der äußern Erscheinung, oder auch das Ohr empfindlich und geöffnet für den Geist der Töne, und allen seinen Harmonieenzauber.

Es darf uns daher nicht Wunder nehmen, wenn wir gelehrte Forscher, große Denker und selbst Dichter von Genie, diesen Sinn für das Schöne in der bildenden Kunst oftmahls gänzlich entbehren, und ihn auch nach einer lebenslänglichen Beschäftigung mit den Gegenständen derselben, nie recht erwachen oder für immer eine schiefe Richtung nehmen sehen. Der Sinn für das mahlerische

Schöne wie für die Musik muß der Seele angebohren seyn; wo er aber ursprünglich vorhanden ist, da erwacht und entfaltet sich das Gefühl dafür zugleich mit dem Anblick des Schönen, und die Idee der Kunst läßt sich nur an den Anschauungen derselben entwickeln.

Wer daher eine neue Ansicht und eigenthümliche Idee von der Kunst mittheilen will, und aufzustellen hat, der muß uns so viel als möglich in den ganzen Kreis seiner Kunstanschauungen vollständig einzuführen suchen; denn sonst bleibt es in der gewöhnlichen Art, bey allgemeinen Begriffen, und abstracten Redensarten und ermangelt das rechte innige tiefe Verständniß. Den ersten Anfangspunkt meiner Kunstanschauungen gewährte mir die Antiken-Sammlung zu Dresden, und nur über diesen Anfang will ich hier noch einige Worte zur Einleitung erwähnen. In dem ersten Jünglingsalter von etwa siebzehn Jahren, bildeten die Schriften des Plato, die tragischen Dichter der Griechen, und Winkelmanns begeisterte Werke, meine geistige Welt und die Umgebung, in der ich lebte, und wo ich mir, in meiner dichterisch nachdenkenden Einsamkeit, wohl oft auch nach jugendlicher Art, die Ideen und Gestalten der al-

ten Götter und Helden in der Seele vorzubilden versuchte. Im Jahre 1789. gelangte ich freyen Muthes zum erstenmale zur Anschauung in jener kunstgebildeten Hauptstadt, und war eben so glücklich als erstaunt, die lang ersehnten antiken Göttergebilde nun wirklich vor mir zu sehen, unter denen ich oft Stundenlang verweilte und umherwandelte, besonders auch in der unvergleichlichen Sammlung der Mengsischen Abgüsse, welche damahls im Brühlischen Garten, noch wenig geordnet, befindlich war, und wo ich mich oft einschließen ließ, um desto ungestörter zu bleiben. Es war aber nicht die hohe Schönheit der Form allein, welche meine im Stillen genährte Erwartung erfüllte und übertraf, sondern noch weit mehr setzte mich das Leben und die Bewegung an diesen Olympischen Marmorbildern in Erstaunen; denn das hatte ich mir in meinem einsamen Nachsinnen nicht so vorstellen und als möglich denken können. Diese unvergeßlichen ersten Eindrücke blieben nun die feste dauernde Grundlage für meine Studien des classischen Alterthums in den nächstfolgenden Jahren.

Unter den Gemählden der Dresdner Gallerie, sprachen mich in jener ersten Zeit nur diejenigen

an, welche durch eine große Composition und einfache Hoheit der Form und des Ausdrucks, am meisten noch der Antike gleichen, die mich damals fast ausschließend anzog und erfüllte. Erst bey einem erneuerten Aufenthalte zu Dresden im Jahre 1798. nachdem mir die romantischen Dichter des Mittelalters und der tiefe geistige Liebessinn ihrer Poesie mehr klar geworden war, fing ich an, auch das eigentlich mahlerisch Schöne in den Gemählden der großen Meister und die verborgenere Anmuth der Seele zu empfinden, so wie den magischen Zauber der Farbe, welchen man nur durch die Liebe verstehen lernt. Noch erhöhter und mannichfaltiger ausgebreitet, entfaltete sich dieser neu erwachte Sinn und die Liebe für Gemählde bey meinem letzten Aufenthalte in Dresden, im Frühjahre 1802; unmittelbar ehe ich Gelegenheit fand, die große Pariser Sammlung zu betrachten und einige Jahre hindurch in oft wiederhohlter Anschauung zu durchforschen. Daher finden sich denn noch diese häufigen Rückblicke auf die Dresdener Kunstschätze in den Pariser Gemähldebeschreibungen, welche nebst den zu Kölln entworfenen Grundzügen der gothischen Baukunst, den vollen Mittelpunkt meiner reichhaltigsten Kunstanschauungen bilden, und zugleich der Anlaß wur-

den, die so lang verkannten und verlohrnen, und nun wieder ans Licht gebrachten Ideen von der christlichen Kunst und Schönheit, aus den Beyspielen selbst für die wichtigsten Momente hinreichend zu entwickeln. Wohl hätte ich aus einer spätern Zeit die Erinnerungen einer kurzen, aber durch die Umstände sehr reichhaltigen, Reise nach Italien im Jahre 1819, so wie auch einige Vorlesungen für Künstler, über den Begriff der christlichen Schönheit, jenen frühern Arbeiten gleich hier anzufügen gewünscht; aber der Raum hat es nicht gestattet, und beydes muß einem nachfolgenden Bande dieser Sammlung vorbehalten bleiben, da die sorgfältige Ueberarbeitung und Erneuerung jener ersten Grundwerke mich weiter geführt, und mehr Ausdehnung gewonnen hat, als ich erwartete.

I.

Gemähldebeschreibungen
aus
Paris und den Niederlanden,
in den Jahren
1802 — 1804.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Erste Sendung.

Von dem Lokal und dem zu Paris vereinigten Kunstkörper alter Gemählde; so wie von dem Standpunkte dieser Darstellung. Von einigen Werken der älteren italiänischen Schule, und von dem eigenthümlichen Kunstcharakter und allegorischen Geist des Corregio. Von der Verwandtschaft des Corregio mit dem Leonardo, und von dessen Styl und Schule. Von der verschiedenen Behandlungsweise des Porträt bey den ältern Mahlern, bey Holbein und Leonardo, bey Titian und Raphael. Erste Andeutungen vom Charakter des Raphael überhaupt; und Beschluß von einigen altdeutschen Gemählden von Johann van Eyck, Hemmelink und Dürer.

An einen Freund in Dresden.

Im Herbst, 1802.

Ich werde Dich zuerst so genau als es möglich ist, mit dem Lokale bekannt machen, um Dir sodann eine Uebersicht von den Gemählden zu verschaffen, die gegenwärtig hier aufgestellt sind.

Das Louvre ist ein altes, und wenigstens von der Seite, wo man zu dem Museum eingeht, nichts weniger als großartiges, vielmehr formloses und trauriges Haus, wie es sich in den verfloßnen Jahrhunderten für streng isolirte und in Förmlichkeit herrschende Monarchen, in einer verworrnen und kleinlichen Zeit, schicken mochte. Auch ist es auf diese Weise in den Jahrbüchern der Geschichte bekannt, und keinesweges eingerichtet, ein Tempel der herr-

lichsten aller bildenden Künste zu seyn. Durch eine kleine Seitenthür geht man ein zu der Versammlung der schönsten Gemählde, die vor kurzem noch den mütterlichen Boden Italiens zierten. Man steigt eine Treppe hinan, und tritt dann zuerst in einen runden, von oben vortreflich erleuchteten Saal, in welchem nur italiänische Werke ausgestellt sind. Zur Rechten desselben befindet sich eine lange, schmale Gallerie, welche fast die ganze Länge des an der Seine sich hinziehenden Flügels einnimmt, welcher das Louvre mit den Tuilerien verbindet. Zuvörderst hat man sich hier durch die Gemählde der französischen Schule zu arbeiten; alsdann folgen die holländischen und niederländischen, denen man auch das wenige zugesellt hat, was von altdeutschen Werken vortrefliches hier zu sehen ist. Den Beschluß machen die Italiäner, hier findet man die Werke von Raphael und was dem verwandt ist, und auch die Schule der Caraccis beysammen; und man würde an der Anordnung überhaupt nichts zu tadeln haben, wenn nur die Beleuchtung nicht fast überall noch weit unter dem Mittelmäßigen wäre. Nach dieser langen Gallerie folgt in derselben Richtung noch eine kleinere, wo sich die Gemählde befinden, die gegenwärtig nicht ausgestellt sind, und an welchen eben jetzt restaurirt wird, wie die Madonna di Foligno, und die Transfiguration von Raphael. Hier liegen übereinander gelehnt an der Wand die fromm gedachten Meisterwerke Perugin's und des lieblichen Johannes Bellin, von wenigen gesehen, und auch nur von wenigen erkannt und bewundert! Kehre nun in Gedanken zurück zu dem runden Saal, dem einzigen, wo die Gemählde in der That sehr gut und hin-

reichend beleuchtet sind. Zur Rechten war der lange Saal, und in der Folge der kleinere wo retouchirt wird; zur Linken ist noch ein Saal mittlerer Größe; hier sind die Zeichnungen der alten Meister, die Cartons von Raphael und Julio Romano, einige Gemählde in Wasserfarben; und in der Mitte, auf kostbaren Tafeln von Lapis Lazuli und Marmor mit Mosaik, sieht man einige der schönsten hetrurischen Vasen.

So wie ich es da beschreibe, war es im Julius und Augustmonath 1802; es ist hier alles in steter Veränderung und auch die Kunstwerke theilen die allgemeine Beweglichkeit. Also ist es denn auch schon in diesem Augenblicke nicht mehr ganz so, wie ich es zur bleibenden Uebersicht eben entworfen habe. In dem runden Saale, und dem worin die Zeichnungen zu sehen waren, hat das Alterthum für den Augenblick weichen müssen, um den Versuchen moderner Mahler Raum zu geben. Die Kunstwerke sind weggenommen, um das an die Stelle zu setzen, was wir bey uns eine Ausstellung nennen. Einige Monathe werden noch vergehen, ehe wir die geliebten Bilder die alte Stelle wieder ausfüllen sehen, oder andre, die derselben würdig sind. Man wird in der nachfolgenden Nachricht durchaus den Zustand zum Grunde gelegt finden, welcher in der genannten Zeitepoche Statt fand. Ich werde mich durchgängig auf die Kataloge beziehen, die jenen Zustand darstellen, wiewohl seitdem auch in der langen Gallerie bedeutende Veränderungen gemacht worden sind. *) Man hat nämlich eine große Zahl guter und be-

*) Die drey Kataloge, auf deren Nummern ich mich im Text dieser Gemähldebeschreibungen beziehe, sind folgende: 1) Für den

rühmter Bilder weggenommen, welche wie man sagt, bestimmt sind, die Palläste der Tuilerien und zu St. Cloud zu verschönern. Ich nenne nur vorläufig einige der wichtigsten aus der italiänischen Schule; als die Fortuna von Guido, Rinaldo und Armida, Aeneas und Anchises von Dominichino, die Hochzeit der heiligen Katharina, und die Antiope von Corregio, an deren Stelle einige andre vorzügliche Gemählde gekommen sind, welche bisher in dem runden Saal hingen, oder auch solche, die zwar in dem Katalog der langen Gallerie angegeben, aber doch nicht zu sehen waren. Ich habe dieses gleich zu Anfang erwähnen wollen, weil ich nicht wieder darauf zurückzukommen denke. Es wird aber, denke ich, hinreichend seyn, um jeden zu überzeugen, wie unmöglich es sey, alles was hier ist, vollständig zu übersehen und es im Auge zu behalten. Dazu kommen nun noch die Versendungen in die Departements. Dahin zu reisen sind, wie mich Visconti versichert, auch mehrere Stücke von Perugino bestimmt, vermuthlich weil sie für Paris nicht gut genug sind. Es wird dieses unglaublich scheinen und ich wünschte wohl selbst es widersprechen zu können.

---

runden Saal; Notice de plusieurs precieux tableaux recueillies a Venise, Florence, Turin et Foligno etc. exposés dans le grand salon du Musée; ouvert le 18 Ventose an X. 2) Für die lange Gallerie; Notice des tableaux des ecoles Française et Flammande dont l'ouverture a eu lieu le 18 Germinal an VII et des tableaux des ecoles de Lombardie et de Bologne, dont l'exposition a eu lieu le 25 Messidor an IX. Für den Saal der Zeichnungen; Notice des desseins originaux, esquisses peintes, cartons, gouaches etc. exposés en Messidor de l'an X.

Ich weiß, es wird Dir willkommen seyn, daß ich Dir Nachricht geben will, von den merkwürdigsten alten Gemählden, die hier zu sehen sind; ich hoffe es wird aber diese Nachricht auch für diejenigen einiges Interesse haben können, die in der Ansicht der Kunst vielleicht nicht so übereinstimmend mit mir denken wie Du, oder einige andre Freunde. Zuvörderst wird eine einigermaßen vollständige Nachricht von dem, was in einer bestimmten Zeit hier ausgestellt war, für denjenigen schon einen historischen Werth haben, der das, was wir oben über die Veränderlichkeit und Beweglichkeit aller hiesigen Dinge erinnert haben, in gehörige Erwägung ziehen will; und zweytens wird durch jede neue Ausstellung und Zusammenstellung alter Gemählde ein eigner Körper gebildet, wo manches dem Liebhaber in einem neuen Lichte erscheint, was er bisher nicht so klar gesehen hatte.

Alle Kunstwerke einer Gattung gehören zusammen, und sie selber erklären sich gegenseitig am besten. Aber wie weit umher sind nicht die Glieder dieses göttlichen Körpers zerstreut? Vielleicht darf sich auch nicht Einer rühmen, daß er alles wichtige auch nur gesehen habe. Und wer, der es hier und da zerstreut, dennoch wirklich alles gesehen hätte, vermöchte wohl es klar und in lebendiger Gegenwart im Gemüthe zu fassen? Es muß sich also jeder bescheiden, nur einen Theil des großen Ganzen der alten Mahlerey umfassen zu können, und er wird wohl thun, seinen eignen eigenthümlichen Standpunkt d. h. den Kreis dessen, was er angeschaut hat, dabey recht bestimmt zu bezeichnen. Eben darum habe ich es keineswegs geglaubt, verbergen zu müssen, daß ich mich in dem

Pariser Museum nicht selten an die Dresdner Gallerie erinnerte. Eine Erinnerung, die mir besonders für den Corregio sehr wichtig war, da beyde Sammlungen mit Werken dieses tiefsinnigen Künstlers gleich reichlich versehen sind; Werke, die nur in ihrer gegenseitigen Beziehung erst verständlich werden, und die mir auch abwesend so frisch im Gemüthe sind, als ob sie vor meinen Augen stünden. Aber auch für den Raphael war mir die Kenntniß der Dresdner Gallerie wichtig, denn das daselbst befindliche Mutter Gottesbild dieses Meisters bleibt einzig, auch nach allem, was man hier von ihm sehen kann.

Doch ehe ich weiter gehe, muß ich ein Bekenntniß ablegen, nicht so wohl für Dich, der Du meine Gesinnung überhaupt, und also auch in diesem Punkte hinreichend kennst, als für andere, welche diese Nachrichten und Kunstbeschreibungen, mit Aufmerksamkeit zu lesen der Mühe werth achten werden. Ein Bekenntniß, welches zugleich die Gränzen bestimmen soll, von dem, was mir in dieser Darstellung zu leisten möglich seyn wird, und die Grundsätze darstellen, welche mich bey dem, was ich zu leisten vermag, leiten werden.

Ich habe vorzüglich nur Sinn für den alten Styl in der christlichen Mahlerey; nur diese verstehe ich und begreife ich, und nur über diese kann ich reden. Von der französischen Schule und von den ganz späten Italiänern will ich nicht sprechen, aber selbst in der Schule der Carraccis finde ich nur selten ein Gemählde, das mir eine wahre Kunstanschauung und Erweiterung meiner künstlerischen Ideen gewährte, worüber ich also etwas Bestimmtes und Eigentliches zu sagen wüßte. Ich habe alle Gemähl-

de des Museums, alle ohne Ausnahme, mehr als einmahl betrachtet, aber wie viele vergesse ich nicht gleich, nachdem ich mich sie zu betrachten gezwungen habe! Die letzten, die mir eine Anschauung gewähren, bezeichnet eben diese Schule. Und doch gestehe ich, daß die oft erzwungne, mehrentheils kalte Anmuth des Guido nichts unwiderstehlich Anziehendes für mich hat, und daß mich das Rosen- und Milchglänzende Fleisch des Dominichino allein noch nicht bezaubert; so wie dieses gewöhnlich bey diesem Meister gefunden wird, wo nicht die tiefere Wahrheit des Ausdruckes und Charakters hinzukömmt, wie in den gründlicher ausgeführten Werken desselben. Kommt man von französischen, holländischen oder ganz modernen Produkten, so scheint uns der Styl dieser Bilder groß und edel; kommt man aber von der Betrachtung der alten italiänischen oder deutschen Gemählde, so würde es schwer seyn, dabey zu verweilen. Ich habe über diese Mahler kein Urtheil, wenn man nicht etwa das für eines wollte gelten lassen, daß damahls schon die Mahlerey nicht mehr vorhanden war. Titian, Corregio, Julio Romano, Andrea del Sarto, Palma und andre der Art, das sind für mich die letzten Mahler. Das Genie läßt sich freylich nicht in geometrisch abgemeßne Gränzen einzäumen und absondern, und auch die Geschichte der Kunst hat, wie jedes freye Leben, und dessen treue Darstellung, ihre Unregelmäßigkeiten. Man findet einzelne Hervorbringungen von den größten Meistern der alten Kunst, welche von geringerem Gehalt sind und ihren Geist nur in sehr unvollkommener Beschränkung aussprechen; dann wieder hier und da ein Werk von einem spätern, oft auch

minder berühmten Mahler, welches uns, einzeln in seiner Vortrefflichkeit, in Erstaunen setzt, und nahe an das Höchste der Kunst hinanreicht. *)

Keine verworrene Haufen von Menschen, sondern wenige und einzelne Figuren, aber mit dem Fleiß vollendet, welcher dem Gefühl von der Würde und Heiligkeit der höchsten aller Hieroglyphen, des menschlichen Leibes, natürlich ist; ernste und strenge Formen in scharfen Umrissen, die bestimmt heraustreten, keine Mahlerey aus Helldunkel und Schmutz in Nacht und Schlagschatten, sondern reine Verhältnisse und Massen von Farben, wie in deutlichen Accorden; Gewänder und Costume, die mit zu dem Menschen zu gehören scheinen, so schlicht und naiv als diese; in den Gesichtern aber, der Stelle, wo das Licht des göttlichen Mahlergeistes am hellsten durchscheint, bey aller Mannichfaltigkeit des Ausdrucks, oder vollendeter Persönlichkeit der Züge, durchaus und überall jene kindliche, gutmüthige Einfalt und Beschränktheit, die ich geneigt bin, für den ursprünglichen Charakter der Menschen zu halten; das ist der Styl der alten Mahlerey, der Styl, welcher mir, ich bekenne hierin meine Einseitigkeit, ausschließend gefällt, wenn nicht irgend ein großes Motiv die Ausnahme rechtfertigt, wie beym Corregio oder den

*) Ein recht auffallendes Beyspiel für diese Behauptung gewährt unter andern die heil. Justina von Pordenone in der kaiserlichen Gemähldesammlung zu Wien. Dieser verständige Venetianer nimmt neben den großen Meistern der Kunst im Ganzen doch nur eine untergeordnete Stelle der zweyten Ordnung ein; in jenem Bilde aber ist das Höchste der Mahlerey in seltner Vollkommenheit erreicht.

andern großen Meistern, welche den neuen Styl zuerst begründet und veranlaßt haben.

Ich habe vorläufig wenigstens den Beziehungspunkt angegeben, in welchem ich die Gemählde betrachtet habe, von denen ich jetzt einige Rechenschaft geben will, indem ich mit dem runden Saal den Anfang mache.

Was mir am meisten darin auffiel, waren zwey Gemählde von Fra Bartholomeo, einem Meister, der mir bis dahin noch unbekannt war, Nr. 28. und 29; der heilige Markus sitzend mit dem großen Buche in der Hand, und Christus, umgeben von den vier Evangelisten. Eine kühne Begeisterung, man möchte wohl sagen, ein flammendes Andachtsfeuer, leuchtet aus beyden Werken hervor und ergreift das innerste Herz. Gestalten, wie die des heil. Evangelisten Markus, sind wenige nur zu denken, geschweige denn zu mahlen fähig. Ich halte dieses nicht für den wahren Charakter der Mahlerey; und die stille, süße Schönheit des Johannes Bellin, oder des Perugino stehen in meiner Ansicht eigentlich höher. Hat aber nicht Raphael selbst seinen Geist an der Feuerquelle des Fra Bartholomeo heller entzündet; ist nicht auch bey ihm jene Begeisterung oft das innre Princip und die beseelende Lebensflamme seiner gepriesensten Werke? — Unstreitig ist der lehrende Christus in Lebensgröße von Bellin zu Dresden, strenger, reiner, eben darum erhabener und göttlicher, als der des Bartholomeo. Dort glauben wir ganz bestimmt denjenigen zu sehen, der die Liebe verkündigte, aber auch gekommen war, das Schwerdt in die Welt zu bringen, dessen vernichtender Blick bis in die Tiefe der Herzen den Feind des Guten erspähete und ver-

folgte; so wie dieser hingegen könnte auch ein andrer Prophet gestaltet seyn. Ausführung, Gestalt, Züge, Farbe und Haare, alles entspricht beym Fra Bartholomeo jenem Grundcharakter einer kühnen Begeisterung.

Vor keinem Gemählde habe ich öfter und länger verweilt, als vor zwey allegorischen Bildern des Mantegna, die sich schon ehedem hier befanden, Nr. 39 und 40. Das erste stellt uns die neun Musen tanzend auf grünem Grunde vor, welches eine vortrefliche Wirkung thut; zur Rechten des Zuschauers steht Merkur mit dem Pegasus, beyde wunderlich reich geschmückt und geputzt, zur Linken der zum Tanze spielende Apollo, der auf einem Blocke sitzt, über ihn, in der Höhle eines Felsens, Vulkan in seiner Werkstätte, mit drohender Gebehrde nach der höchsten Mitte des Gemähldes, wo man über den tanzenden Musen den Gott Mars neben der ganz nackenden Venus sieht, beyde aufrecht stehend vor einem Bette, gerade den Zuschauer anschauend; neben ihnen Amor, der nach dem Vulkan hin das Feuer der Eifersucht herabbläßt. Zu beyden Seiten des kleinen Berges, auf welchem Mars und Venus thronen, zwey Felsen, welche die Seiten des Gemähldes bilden, und reich sind an allegorischen Beziehungen und Andeutungen, welche es nicht leicht seyn würde alle zu entziffern. Doch sieht man wohl, daß derjenige Fels, welcher die Werkstätte des Vulkans enthält, mehr die innere Tiefe der bildenden Kunst und Natur bezeichnen, der an der Seite, wo Merkur mit dem Pegasus steht, in seinen grün umkränzten Abtheilungen und Einfassungen, hingegen den heitern Frühling der Poesie in das Gemüth bringen soll. Das Verhältniß der Farben

ist beynah grell und die Formen, wie es sich bey diesem Künstler denken läßt, sind streng und herbe. Venus und einige der Musen sind jedoch von unvergleichlicher und fast erhabener Schönheit. Julio Romano hat, in seinem Gemählde der tanzenden Musen, das gegenwärtige wohl zu benutzen gewußt. Sehr ausgezeichnet ist die jüngste der Musen, die bacchantisch mit fliegendem Haar, in den leichtesten Formen des zierlichsten Körpers einher springt. Herrlich mit dem Rücken und Schenkeln gewendet sind einige der mehr heroisch gestalteten Musen, in der Mitte schaut eine, hergewendet mit dem Kopf, gerade auf den Zuschauer; das edelste Gesicht, aber ernst und traurig, und etwas trauriges fühlt man in jeder Physiognomie dieses Bildes. Die Allegorie desselben ist leicht und deutlich, und nicht so seltsam als in dem Seitenstück desselben aus der christlichen Sphäre Nr. 40.

Heilige Frauen, gewaffnet oder mit Fackeln vorschreitend, und von Engeln begleitet, jagen die Laster vor sich her in ein Meer, welches den Vorgrund des Gemähldes bildet. Zur Linken sehen wir den Baum des Lebens, in den Stamm verliert sich die Bildung eines weiblichen Körpers; zur Rechten in den Wolken sieht man die heidnischen Tugenden, Gerechtigkeit, Tapferkeit, Mäßigkeit, die wieder zur Erde kehren. Die Handlung geht vor sich am Ufer des benannten Gewässers, vor und zwischen mancherley Lauben und Gängen, an welche sich der Baum des Lebens schließt, und durch die man weiter in den Hintergrund schaut, wo dieselbe Scene, wie die ungestalteten Laster von jenen bessern Wesen verjagt und verfolgt werden, fortgesetzt und wiederholt wird. Die Allegorie kann

auch hier nicht dunkel seyn; wir haben die Hauptpersonen unter den Priesterinnen des guten Princips ohne Zweifel auf die christliche Dreyheit des Glaubens, der Hoffnung und der Liebe zu deuten, und wenn wir manche Form von der höchsten Schönheit bemerken, so ist das nicht mehr, als sich von diesem Mahler erwarten läßt. Sehr merkwürdig und sehr seltsam ist aber die absichtliche Häßlichkeit, Mißgestalt und Unförmlichkeit der Wesen, welche die Laster vorstellen, und welche zum Theil ihre bestimmten Nahmen an der Stirne tragen, als Ignorantia, Ingratitudo, Inertia u. s. w. Die letzte ist ohne Arme, und so sind auch andre misgeschaffen und willkührlich zusammengesetzt; in der Luft schweben böse Geister, fliegende Kinder, welche wie Fledermäuse oder andres eckelhaftes Gewürm gestaltet sind. Ich wüßte das Ganze nicht schicklicher und nicht größer zu vergleichen, als mit den Allegorieen und Bildern des Dante in der Hölle. Hier ist ein handgreiflicher Beweis, wie ein Mahler, der die idealische Schönheit kannte, absichtlich auch das Häßliche nachbildete, als nothwendiges Element in dem Kampf des guten und bösen Princips:, welchen anschaulich zu machen nicht selten die Absicht oder das Bestreben der alten Mahler war. Vergleicht man diese beyden Werke, die in der gleichen Manier sind, die Figuren ungefähr einen Fuß hoch, mit der berühmten Madonna della Vittoria desselben Meisters, so muß man erstaunen über ihre Schönheit, Lieblichkeit und Vollendung; sie unterscheiden sich so sehr davon, daß man vermuthen möchte, sie seyen aus einer spätern Epoche seiner Bildung, als jenes Werk, vielleicht absichtlich der Manier eines andern jüngern an=

muthigeren Meisters nachgebildet. Gewiß ist es, daß sie weniger von dem schönen Styl des Bellin entfernt sind.

Es sind nun über diese beyden Meister noch einige allgemeine Bemerkungen zu machen; die erste über die Bilder des Mantegna, wie gut sich mit der Allegorie, wenn dieselbe nicht darnach strebt, die ewige Harmonie, in reiner Heiterkeit und Freude abspiegelnd, in Sinnbildern zu wiederholen und zu vervielfältigen, sondern sich vielmehr auf Gegensätze, meistens auf den des Guten und Bösen in ihrem Kampfe bezieht, eine innig gefühlte Traurigkeit und sentimentaler Ausdruck verträgt. Die Bilder des Fra Bartholomeo aber, sind ihrer äußern Bestimmung nach, Kirchenbilder, und sie können uns anschaulich machen, wie leicht und wie natürlich diese Gattung, zu einer Zeit, als noch die Wahrheit des Gefühls für diese Gegenstände ganz lebendig war, dahin führen konnte, die Begeisterung der Andacht zum Princip des Mahlers zu machen. Späterhin, als die fromme Gesinnung nicht mehr dieselbe war, mußte die Wirkung oftmahls eher nachtheilig seyn; indem der Künstler, wo er nun für den Gegenstand nichts mehr fühlte, doch den Zwang der Aufgabe und der gegebenen Bedingung desto drückender empfand, und sein Produkt dadurch nicht selten in Gezwungenheit oder Spielerey gerieth, oder doch kalt blieb.

Vom Titian sah man viele vortrefliche Gemählde in dem runden Saal. Das größte und auffallendste darunter ist Nr. 69. ein sehr großes Stück von gewaltiger Wirkung; zwey heilige Männer, die von Räubern überfallen und ermordet werden. Oben sieht man einige Engel, welche die Palmenzweige für die Märtyrer in den

Händen halten. Die Schönheit der Landschaft und des Himmels, und das Ergreifende der Wahrheit scheinen mir den Werth dieses Gemähldes auszumachen. Man glaubt wirkliches Leben vor sich zu sehen; und wäre es wirklich, so würde man wieder sagen: Wie mahlerisch! Welch ein Gemählde! So faßt und bildet er die Menschen auch in seinen Portraits, daß sie recht ins Auge treten, daß sie sich mahlerisch darstellen, ein Gemählde machen, aber freylich in einer edleren Bedeutung, als diese Ausdrücke haben, wenn man sie auf Portraite der modernen Zeit anwendet. Sicher ist es, daß ihn das in dieser Gattung unterscheidet, und daß Holbein und Leonardo im Portrait ganz und gar nicht so verfahren. Ich bin sehr geneigt diese Neigung zu dem, was ins Auge fällt, was Wirkung macht, für den eigentlichen Charakter seines Kunstgenies zu halten. Du weißt, wie ich mir schon seit langer Zeit die Manier des Corregio dadurch glaube verständlicher gemacht zu haben, daß ich ihn für einen musikalischen Mahler hielt. Wie natürlich ist es an sich, daß der Geist der verschiedenen Künste bey ihrer innigen Verwandtschaft und ursprünglichen Einheit sich oft gegenseitig zu vertauschen und zu verwechseln geneigt seyn kann! Wir wollen dieses vor der Hand weder tadeln noch loben; genug es ist so, und unser Streben geht darauf aus, zunächst nur dieses zu erkennen und vor allen Dingen die Mahler ganz so zu verstehen, wie sie wirklich waren, und wie sie selbst es meinten. Giebt es nun musikalische Mahler, giebt es andre, die mehr im Geiste der Plastik oder selbst der Architektur gemahlt haben, so sehe ich nicht, warum nicht auch Mahler vorzugsweise pittoresk seyn könn-

ten, so daß der Charakter der Mahlerey sich in ihnen, statt in das Gebiet andrer Künste auszuschweifen, vielmehr noch inniger zusammendrängte und gleichsam von neuem in sich steigerte. Für den Titian aber würde dieser Begriff nur in einer niedern Bedeutung gelten können, wo das Mahlerische durch die Neigung zu dem, was am stärksten ins Auge fällt, schon nicht mehr weit vom Theatralischen ist; wenn wir nämlich diesen Begriff des dramatisch Lebendigen, und für das Auge in klarem Schauspiel hervortretenden, ganz rein auffassen und zu diesem Behuf jeden nicht hieher gehörigen Nebenbegriff von Erzwungenheit oder unnatürlicher Uebertreibung davon ausscheiden dürfen. Wenigstens was die letzte Manier dieses Künstlers und das erwähnte große Bild betrifft, scheint dieses der Fall zu seyn. Zwey Madonnen mit dem Kinde Nr. 71. und Nr. 72. aus der alten Sammlung, gehören unstreitig einer frühern Zeit an und gefielen mir ungleich besser, da eine Kreuzesabnehmung in der langen Gallerie (Nr. 941) mehr an die Mahlerey des schnellhändigen Paul Veronese erinnert. Jene beyden kleinen Stücke sind heiter, kindlich, bescheiden, und nicht so theatralisch. Die Pilger von Emaus Nr. 73. stehen gleichsam in der Mitte dieser beyden Manieren. Die Wahrheit scheint hier der vornehmste Zweck des Künstlers gewesen zu seyn; man könnte es wohl in gewissem Sinn mit den niederländischen Gemählden des häuslichen Lebens vergleichen; aber freylich ist es reiner und edler gedacht und ausgeführt und also bey einer scheinbar großen Aehnlichkeit doch gar sehr verschieden. Ganz in dieser Farbenbehandlung, mit eben dem Streben nach auffallender Wahrheit,

nur noch mehr auf den Effect gemahlt, ist die Dornenkrönung in der langen Gallerie (Nr. 940).

Ich habe diese Gemählde gleich hierher gezogen, um den Zusammenhang nicht zu unterbrechen; die Portraite hingegen, welche man in dem Katalog des runden Saals angegeben findet, lasse ich noch zurück, so wie auch die hier ausgestellten Werke von Raphael, um sie alle gemeinschaftlich zu betrachten.

Von vielen Mahlern besonders der spätern Epoche jener alten Zeit müssen wir uns bekennen, daß sie in der zum Grunde liegenden Idee ihrer Werke, und in der Schönheit und Einfalt des Styls ziemlich bald entschieden gesunken und entartet sind, wie sehr sie auch in der Ausführung und Meisterschaft des Materiellen sich gleich geblieben seyn, oder sogar noch stete Fortschritte gemacht haben mögen; so daß wir ihr eigenthümliches Genie meistens nur in ihren früheren Werken rein und unverdorben sehen. Aber nicht leicht war mir dieses bey einem andern auffallender als beym Titian.

Ich sah in dem Zimmer, wo retouchirt wird, noch ein schönes Gemählde des Titian, unstreitig aus jener ersten Manier, und in demselben verjüngten Maßstabe, wie die erwähnten beyden Madonnen. Es stellt einige nackte Frauen in einer Landschaft dar, wo Männer am Boden sitzen und sich mit Musik ergötzen. Die weiblichen Formen sind etwas sehr breit und gediegen, aber die Behandlung ist kräftig. Ich glaube hier eine allgemeine Eigenschaft dieses Mahlers zu bemerken; seine Neigung zur wollüstigen Carnation geht keineswegs wie beym Corregio dahin, das Fleisch bis zur Durchsichtigkeit zu verklären und

dadurch das Gefühl der Lüsternheit auszudrücken und anzuregen, sondern er sucht vielmehr durch Gediegenheit, Masse und ungleich reinere Wahrheit der Farbe unser Auge zu fassen und zu erfüllen. Jene Durchsichtigkeit führt dagegen unfehlbar von dem wahren Begriff der Carnation ab, und nöthigt den Künstler die ursprüngliche reine Farbe des Fleisches in grünliche oder in bläuliche und röthliche Schattirungen spielen zu lassen.

Nach allen diesen sehr vorzüglichen Werken des Titian, würde ich dennoch nur eine viel zu geringe Meinung von ihm bekommen haben, hätte mich nicht ein Christuskopf desselben eines bessern belehrt, der seit einiger Zeit in dem langen Saale aufgehängt worden, aber im Katalog noch nicht angegeben ist. Hier erscheint in Wahrheit die Schönheit der Farbe so rein und so deutlich, daß man alle Lobsprüche, welche dem Titian in dieser Rücksicht gegeben worden sind, versteht und billigt. Es ist als Portrait behandelt, daher auch ungleich jüdischer, aber doch fast eben so streng in Form und Ausdruck, als der Christus von Bellin in Dresden; das scharfe schwarze Auge besonders. Es ist ganz im Profil. Das Symbol der Dreyeinigkeit an der seegnend aufgehobnen Hand, der milde Sonnenschein um das Haupt, erinnert an die höhere Deutung und Heiligkeit des sonst so persönlich dargestellten Gottmenschen; und der reine blaue Himmel im Hintergrund, das kühne Dunkelblau, und helle Roth des Mantels, das kräftige Schwarz der Haare und des Barts und das reine Gelbbraun der Carnation vollenden das Ganze zu einer farbigen Hieroglyphe.

Eine Kreuzesabnehmung von Andrea del Sarto und

zwey dramatische Gemählde aus der Geschichte Josephs, von eben demselben, haben viel Vorzügliches, besonders die letzten. Ich nannte sie dramatisch, weil sie, wie es bey den alten Mahlern nicht selten ist, mehrere Momente derselben Geschichte darstellen, so daß dieselben Personen auf demselben vier oder fünfmahl in verschiedenen Handlungen und Stellungen vorkommen. Sie sind aber alle in kleinem Maaßstabe, und also auch die des Hintergrundes, wenn gleich noch etwas kleiner, nicht gar sehr verschieden.

Ungleich anziehender und tiefer aber ist ein Gemählde des Palma Vecchio Nr. 43. Ein Hirt, der das Christkind anbetet; die Landschaft im Hintergrunde ist schön behandelt, nach Art der ältern italiänischen Gemählde. Der Hirt ist von einer Wahrheit und Innigkeit, die sich nicht beschreiben läßt; er ist ganz Anbetung, Gefühl, treue Ergebenheit und Freude. Die Kleidung ist absichtlich arm und einfältig, die Gestalt aber edel.

Von Julio Romano ist ein herrliches Bild zu sehen Nro. 35; die Beschneidung des Christkindes. Ein Gedränge meistens schöner, fast durchaus fröhlicher oder doch zufriedner Menschen, in einem auf das üppigste ausgeschmückten Tempel; ich weiß nicht, ob der strenge Sinn der älteren Mahler eine solche Umgebung für diesen Gegenstand gewählt, oder gebilligt haben würde. Aber das Eigenthümliche dieses römischen Künstlers, seine Neigung zur heidnischen Fülle und Pracht, die seinen hohen Sinn so vorzüglich beherrschte und beseelte, spricht mit einer schönen Deutlichkeit daraus hervor. Ich finde denselben Charakter, noch glänzender nur, in der triumphirenden Fülle des festlichsten und reichsten Lebens, in den großen

Cartons zu Tapeten, die im Saale der Zeichnungen zu sehen waren; und einen sehr nahe verwandten in den Tapeten des Raphael selbst, die wir in Dresden so oft gemeinschaftlich betrachteten. Sie befinden sich wie Du weißt, auch hier, und waren am Feste des heil. Rochus in der Kirche desselben ausgehängt, aber nur kurze Zeit, so daß ich mich aus der Erinnerung kein Bild davon zu entwerfen getraue. Es waren alle die, welche in Dresden befindlich sind, ebenfalls auch hier zu sehen; Stellenweise ungleich besser erhalten, Stellenweise aber auch weit schlechter; außer diesen dann noch einige, die dort nicht vorhanden sind, in demselben Style behandelt, aber nicht alle eben so schön. Haben nicht etwa beyde, Raphael und Julio Romano aus einer gemeinschaftlichen Quelle geschöpft, oder hat nicht der Lehrer sich bisweilen herabgelassen, absichtlich in der Manier des Schülers zu arbeiten, so kann man vom Julio Romano nicht mehr rühmen in seinen besten Gemählden, als daß der Charakter und der Geist seines Meisters darin ist. Es darf dieses aber auch mit Wahrscheinlichkeit angenommen werden, und ist ganz in Raphaels Charakter, der die verschiedensten Arten und Manieren der Darstellung mit großer Biegsamkeit anzunehmen und in sie einzugehen wußte, indem er sie alle durch die ihm vor andern eigenthümliche Schönheit der Formen und liebevolle Begeisterung und Anmuth neu zu beseelen wußte. Und dieses gilt von ihm seit der ersten Periode, wo seine früheren Jugendwerke oft noch schwer von denen seines Meisters Perugino zu unterscheiden sind, bis zu der letzten, wo das gefährliche Beyspiel des Michael Angelo auch ihn einigermaßen mit sich fortriß.

Diese Neigung aber zu der Fülle von Leben und Bildung des alten Heidenthums, womit Julio Romano die christlichen Gegenstände fast jederzeit auszuschmücken sucht, und die sich bis auf die Umgebungen und Verzierungen zu erkennen giebt; diese Neigung glaubte ich selbst in der heiligen Familie Nro. 36. wahrzunehmen, und würde in meinem Eindruck und Gefühl keine Veranlassung finden, an dem Urheber zu zweifeln, wenn es nicht anders historische Gründe sind, welche einige Beurtheiler veranlaßt haben, dieses Gemählde, wie im Katalog angegeben wird, dem Raphael oder einem andern Schüler desselben beyzulegen.

Ich werde nunmehr, da ich Dir meine Betrachtungen über die Gemählde der langen Gallerie vorlegen will, um nicht durch die Verwirrung der einzelnen Anschauungen zu ermüden, nicht mehr wie bisher Stück vor Stück durchgehen, sondern alles unter gewisse allgemeine Kapitel ordnen, nach den Künstlern oder nach der Gattung, der Schule oder Nation, welcher sie angehören, oder auch nach allgemeineren Gesichtspunkten.

Den Anfang aber mache ich mit dem Corregio, welchen zu verstehen, ich mich schon lange bemüht habe. Schon daß es nicht leicht ist, kann dazu reizen; doch will ich auch nicht läugnen, daß ich eine Vorliebe für ihn habe, und daß ich ihn unter gewissen Bedingungen allerdings sehr hoch zu stellen geneigt bin. Gelehrte und in Rom gebildete Künstler sind meistens nicht dieser Meinung, und tadeln diesen Mahler nicht wenig, weil seine Schöpfungen, dem was sie Richtigkeit der Zeichnung und idealische Gestaltung nennen, oft nicht entsprechen. Ich würde mehr

Gewicht auf diese Urtheile legen, wenn ich nur nicht bemerkt hätte, daß die Urtheilenden die Absichten dieses Künstlers durchaus nicht verstehen, ja wohl gar nicht bemerken, weil sie sich nicht die Zeit lassen, seine Werke gehörig zu betrachten. Vor der Hand fordere ich nur das, daß man ihn aufmerksam betrachten und verstehen solle; das übrige wird sich dann schon von selbst finden. Und es dürfte leicht seyn, daß eben diese Absichten in das, was das innerste Wesen und die eigentliche Idee der alten italiänischen Mahlerkunst ist, so tief eingreifen, daß dagegen jene an ihrer Stelle und in gehöriger Anwendung allerdings gültigen Forderungen richtiger Zeichnung und edler Form, hier nur aus Mißverstand so oberflächlich zum Tadel des großen Meisters angewandt werden.

Zuvörderst will ich nur das Eine bemerken, daß man die Gemählde des Corregio nicht verstehen kann, außer in ihrem gemeinschaftlichen Zusammenhange. Eines erklärt das andere, und viele beziehen sich auf einander. In Dresden sind die wichtigsten Werke von diesem Mahler, da lernt man ihn leichter verstehen; doch gewähren auch die hiesigen Reichthümer eine reiche Nachlese, und sie haben mir vollends über allen Zweifel klar gemacht, was ich schon dort zu fühlen glaubte.

Corregio hat nicht nur, wie Leonardo, auf fast allen seinen Gesichtern ein ähnliches Lächeln, sondern er wiederhohlt auch auf verschiedenen Gemählden nicht selten dieselben Gesichter, die in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit sich wieder zeigen, und unverkennbar dieselben sind. So ist auf dem Märterthum des heil. Placidus und der heil. Flavia Nro. 758, das Gesicht der letzten ganz und gar das-

selbe, wie das der eher häßlich als schön zu nennenden Alten auf der berühmten Nacht. Der Engel in der Ruhe auf der Flucht nach Aegypten Nro. 754. gleicht ganz dem einen der beyden größern zur Seite der Madonna auf dem heiligen Sebastian zu Dresden. Die Katharina auf dem Gemählde Nr. 756, welches die Verlobung derselben mit dem Christkinde darstellt, und die Magdalena auf dem Hieronymus Nr. 753. erinnern an die Madonna auf dem St. Georgio zu Dresden, die so reizend und beynah scherzend lächelt; andrer Beziehungen und Aehnlichkeiten nicht zu gedenken, die schon mehr modificirt sind, und nicht vollkommne Gleichheiten und Wiederhohlungen, sondern nur Variationen gleichsam eines und desselben Thema's, einer sehr deutlich hervorscheinenden Grundform bilden. Du wirst auch unter denen in Dresden befindlichen Gemählden, in gegenwärtiger Anschauung, viele dergleichen Beziehungen wahrnehmen können, über die ich in der Abwesenheit und aus der Ferne nicht ins Einzelne gehen kann.

So wie es Dichter giebt, deren Gedichte unverkennbar unter einander verbunden sind, und bey noch so großer Verschiedenheit der äußern Form und des Stoffs der einzelnen Werke, dennoch eine absichtliche Beziehung auf einander verrathen, so daß sie alle mehr oder weniger ein und dasselbe Grundgewebe nur fortzusetzen scheinen und eigentlich nur Ein Gedicht zu nennen sind; so wie sie nur wenige Charaktere von auffallender Familienähnlichkeit uns in veränderten Verhältnissen immer wiederbringen, und weniger im Thema, das oft sehr einfach ist, als in den mannichfaltigsten Variationen desselben, den Reichthum ih-

rer dichtenden Fantasie entfalten; so hat auch Corregio gemahlt. Seine Gestalten sind ihm, was dem Musiker die Töne, der aus so wenigen eine Welt von Gefühlen hervorzulocken weiß; eben so auch dieser tiefsinnige Mahler. Wie beschränkt auch der Kreis seiner Formen war, und wie einfach die Methoden der Umwandlung, so wußte er doch eine nicht leicht zu erschöpfende Fülle von Gedanken damit anzudeuten.

Was andern Mahlern oft mit Recht der letzte Zweck ist, die Formen, die Gestalten; diese sind dem Corregio nur Mittel, einzelne Töne, Sylben oder Worte zum Ausdruck für den Gedanken des Ganzen. Alle seine Bilder sind allegorisch, oder wenn dieses für die große Mannichfaltigkeit seiner Gemählde zu allgemein und zu unbedingt scheinen möchte, so darf ich doch sagen; Allegorie ist das *innere* Streben, der Zweck, der Charakter seiner ganzen Kunstmanier. Und zwar jene Art der Allegorie, die darauf ausgeht, den unendlichen Gegensatz und Kampf des Guten und des Bösen deutlich zu machen; denn daß hier nicht von der gemeinen Allegorie die Rede seyn kann, die in den Lehrbüchern und in den Köpfen der gegenwärtigen Mahler fast allein unter diesem Namen gekannt und gemeint wird, die Allegorie nähmlich, wenn sie anders noch diesen Nahmen verdienen kann, welche nicht das Unendliche andeuten, sondern einzelne abstracte, also bestimmte und beschränkte Begriffe in Sinnbilder übersetzen will; daß von dieser sage ich hier gar nicht die Rede seyn kann, versteht sich von selbst.

Am auffallendsten ist die Allegorie in der berühmten Nacht, und der Gedanke derselben erklärt zugleich, was

außerdem Verwunderung erregen muß, wie der Mahler, der doch sonst Anmuth und Schönheit zu kennen und zu lieben zeigt, so ganz häßliche Gestalten habe bilden können, wie die Alte und den bejahrten Hirten im Vorgrunde links. Es wollte der Künstler andeuten, daß dieses zur Rettung der Menschen bestimmte Kind, wie ein göttlich helles Licht in die finstre Nacht der verdorbnen Welt erschienen sey. Um dies auszudrücken, ist die einzige Beleuchtung, die man fast allein in diesem Gemählde zu bemerken pflegt, sehr tiefsinnig gewählt, keinesweges aber etwa bedeutungslos nur bestimmt, die Geschicklichkeit des Künstlers im Helldunkel sehen und bewundern zu lassen. Was war in dieser Ansicht der Sache nothwendiger, als nicht blos die Freude über den Glanz der göttlichen Erscheinung aus dem Reiz und dem Lächeln einiger schönen Gesichter und Gestalten zurückleuchten zu lassen, sondern auch die Häßlichkeit der entarteten und in Finsterniß versunkenen, trüben, irdischen Welt, die solch' eines errettenden Lichtes bedurfte, in einigen andern Personen zu vergegenwärtigen und in Erinnerung zu bringen? Und daß er diese Schlechtigkeit der irdischen Welt vorzüglich als Gemeinheit aufgefaßt hatte, und uns darstellt, darüber müssen wir seinen richtigen Verstand loben. Das und nichts anders ist offenbar die Meinung und die Absicht des Künstlers gewesen. Aber schwerlich werden diejenigen, welche in die Ansicht der Religion, nachdem sie ihrem Herzen fremd geworden ist, sich auch nicht einmahl mit der Fantasie hinein versetzen können, jemahls dahin gelangen, die alten Mahler zu verstehen. Jener Gedanke, der in der berühmten Nacht des Corregio ausgedrückt ist,

gehört übrigens zu den allereinfachsten und natürlichsten, ja er wird fast nicht fehlen können und mehr oder minder überall hervortreten, wo die christliche Ansicht herrschend ist. Viel weiter von dem gewöhnlichen Gleise entfernt, ist die Absicht und Bedeutung in den beyden andern großen Altarblättern zu Dresden in dem St. Georgio und dem Sebastian. In dem ersten ist die Maria in einer Freundlichkeit und Heiterkeit dargestellt, die an kindlichen Muthwillen gränzt. Hier ist alles reine Freude, Leichtsinn und Lächeln im heitern Himmel; darum ist Perspektiv und Colorit so hell und so durchsichtig, und darum ist das Gemählde oben von den üppigsten und glühendsten Früchten und Blumengewinden umkränzt. Hier kann der Mahler sehen, was eigentlich Blumenstücke sind, was sie im Ganzen eines Bildes wirken und bedeuten sollen, da sie, wenn man das einzelne Glied, was nie geschehen sollte, aus seiner Stelle, als mitwirkendes Element in dem organischen Ganzen der Kunst herausreißt, dann nur noch als eine untergeordnete Gattung erscheinen können. Dergleichen giebt es nicht; wenn aber, was nur Theil eines vollständigen Gemähldes seyn kann, selbst ein Werk für sich seyn soll, so verliehrt es nothwendigerweise seine Bedeutung, und also auch seine Würde. Auf dem St. Georgio tritt nichts so reizend aus dem Ganzen hervor, als der Leib des Kindes vorn auf dem Bilde, das Lächeln der Maria und die liebliche Gestalt des Johannes; es ist das gleichsam der musikalische Grundaccord des Ganzen. Es ist unläugbar, Corregio ist ein Mahler, der schöne Stellen hat, und wenn gleich vielen, nach einseitigen Begriffen, dieses eher ein Grund zum Tadel als zum Lobe scheinen dürfte, so weiß

ich doch recht wohl, daß dies wesentlich und nothwendig mit den bemerkten Eigenschaften zusammenhängt, welche das Wesentliche seiner Manier bilden; ich meyne das Musikalische und die Neigung zur Allegorie. Auch sind jene schönen Stellen nicht zufällig dort, wo sie sind, sondern mit tiefer Ueberlegung und Absicht gerade dahin gelegt, nicht um der bloßen sinnlichen Schönheit willen, sondern um den Gedanken oder das tiefe individuelle Gefühl des Ganzen so klar als möglich auszusprechen. So heiter und ganz freundlich aber auch dieses Bild von Corregio erscheint, so ist doch im heiligen Georg selbst, und auch sonst, eine Erinnerung an den, auf allen seinen Gemählden vorherrschenden oder durchschimmernden Gegensatz und Kampf des guten und des bösen Princips auch hier noch übrig. Aber freylich ist es nicht der schreyende Gegensatz des himmlischen Lichtes und dunkler Häßlichkeit, wie in der Nacht; vielmehr ist wenig Accent darauf gelegt, und das böse Princip erscheint ganz überwunden, das gute aber in ungestörter Heiterkeit. Weit stärker tritt dieser Gegensatz auf dem heiligen Sebastian hervor, worin übrigens die Mutter Gottes, wie sich aus der Vergleichung der sie hier umgebenden Glorie mit der gewöhnlichen ergiebt, im Glanze der Sonne, als biblisches Sinnbild vom wahren Glaubenslicht der ewigen Liebe, dargestellt erscheint; und warum wollten wir zweifeln, daß der Mahler, der Licht und Finsterniß, als das Göttliche und das Böse, gedacht hat, nicht auch das Wesen des ersten in jener dem Lichte verwandten Gestalt nach herkömmlicher kirchlicher und schriftgemäßer Bildersprache erkannt und sich selbst ausgedrückt habe? *)

*) Jene Zusammenstellung von Licht und Finsterniß, von dem gu-

Jene drey großen Kirchenbilder, von denen ich keinesweges annehmen möchte, daß sie der Zeit nach sehr verschieden seyen, sondern die im Gegentheil aus der Masse der übrigen durch ihre innere Aehnlichkeit in der Verschie-

---

ten und bösen Princip, tritt in keinem Gegenstande mahlerischer Darstellung so deutlich und in so reicher Entwicklung hervor, als in den Gemählden vom Weltgerichte, wo auf der einen Seite die teuflische Verworfenheit oder Verzweiflung der Verdammniß, auf der andern die himmlische Verklärung der Seeligen, den stärksten nur irgend denkbaren Gegensatz bilden. Eben darum gehört auch dieser Gegenstand zu den ältesten, und bildet eine der primitiven Grundanschauungen der christlichen Mahlerey. Lange ehe Michael Angelo durch seine riesenhafte Darstellung dieser letzten Weltschicksale seine Zeit und die Kunst selbst in Erstaunen setzte; hatte noch in der demüthigen Kindheit der Kunst, der sinnige Angelico, auf dem beschränkten Raum von wenigen Quadratschuhen, in mehreren seiner kleinen Bilder, das Gericht des Herrn, nach seiner frommen Art zu entwerfen versucht. Und wenn man gleich an den Gruppen der Verdammten wohl sieht, daß es nicht in seinem Charakter lag, diese glücklich nachzubilden; so ist dagegen in den Chören der Seeligen, wie er sie mehrmahls gebildet, entweder mit den Engeln tanzend, oder wie sich Liebende, die auf Erden getrennt waren, dort wieder finden, eine wahrhaft himmlische Fantasie sichtbar; und auch der Ausdruck im Gesicht des Erlösers, wo die unerbittliche Strenge des Richters doch mit der tiefsten Liebe gepaart erscheint, ist ungleich wahrhafter, als in den Darstellungen der späteren großen Meister, die dabey oft in das Theatralische verfallen sind. Wie alt aber dieser Gegenstand in der christlichen Kunst sey, erhellt unter andern aus der Geschichte des heil. Cyrillus und Methodius, von denen berichtet wird, daß als sie hingingen, um den König von Bulgarien und die andern slavischen Völker dortiger Gegend zum Christenthum zu bekehren, sie sich dabey besonders auch eines Gemähldes vom jüngsten Gerichte bedient haben, um diesen Heiden den Begriff von dem himmlischen Lohn der Frommen und der ewigen Verdammniß der Gottlosen recht anschaulich zu machen.

denheit selbst, sich natürlich zusammenstellen, wie Glieder Einer Dichtung; jene drey großen Kirchenbilder, die Nacht, der heilige Georg und der Sebastian sind gleichsam der Text zu allem, was sich sagen läßt über den Corregio, nämlich über seine zweyte Manier. Das einzige unter seinen Gemählden, was unläugbar aus einer frühern seyn muß, ist das göttliche Kirchenbild zu Dresden mit dem Johannes dem Täufer und dem heil. Franciscus. Dieses Bild, welches mancher vielleicht allen Werken desselben Meisters aus der zweyten Manier vorziehen dürfte, steht durchaus allein, und kann gar nicht mit diesen verglichen werden, entfernt sich auch ungleich weniger von dem Style der ältern Mahler. Jene drey Bilder nannte ich den Text zu einer Charakteristik der Manier des Corregio; einen reichen, sehr reichen Commentar aber bietet uns das Pariser Museum dar.

Zuerst finden wir hier zwey beschränktere Bilder, dem Umfange und auch dem Inhalte nach. Der Gegensatz, der sonst immer der Vorwurf des Corregio bleibt, ist hier gleichsam getrennt und aufgelöst; das eine stellt uns die reine Freude dar, das andre nichts als den bittersten Schmerz. Das erste ist eine Verlobung der Katharina mit dem Christkinde; hinter der Katharina steht der heil. Sebastian, der freudig zuschaut. Ich weiß weiter nichts darüber zu sagen, als daß die lächelnde Anmuth des Corregio hier beynah ganz zur reinen Schönheit verklärt und veredelt ist. Im fernsten Hintergrunde ist in ganz kleinen Figuren der Tod des heil. Sebastian mehr angedeutet als dargestellt; und noch eine andre, vermuthlich doch auf die Katharina zu beziehende, Geschichte des Märterthums,

welche ich nicht recht zu entziffern weiß. Tritt man nicht ganz nahe hinzu, so sieht man diese Figürchen gar nicht, besonders da der Hintergrund sehr nachgedunkelt hat. Es ist nur ein Kniestück, oder wie soll ich es nennen, die Figuren sind nur bis auf die Brust und Hände zu sehen, aber gewiß ist es eines der vorzüglichsten Werke dieses Meisters, von einer klaren Schönheit, die auch denen einzuleuchten pflegt, welche sonst den Corregio nicht verstehen. Noch weit tiefsinniger aber scheint mir das zweyte der beyden erwähnten Bilder, eine Kreuzesabnehmung. Es pflegt von den Mahlern und auch von denen, die bloß nach dem gegenwärtigen Gefühl, sonst oft am richtigsten urtheilen, nicht wenig getadelt zu werden, weil in Wahrheit alle die Personen, welche um die Leiche Christi versammelt sind und in Klagen ausbrechen, ohne Ausnahme entschieden häßlich sind, wenigstens von häßlicher Gebehrde, wenn gleich von dieser abgesehen, keinesweges von unedler Form. Ein so aus dem Innersten laut hervorschreyender Schmerz und mit dieser ergreifenden und erschütternden Wahrheit, kann wohl nicht anders als entstellen. Welcher andre Schmerz aber wäre hier an seiner Stelle und dem Gegenstande angemessen? Den Klagenden entzog der Mahler die Schönheit, die er ihnen wohl hätte zu geben vermocht, wenn seine tiefe Weisheit es nicht besser geachtet hätte, sie alle über den Leichnam des Erlösers auszugießen. Ich habe mehrere vor das Bild geführt, die es beym ersten Eindruck abgeschreckt hatte, und sie haben mir alle gestehen müssen, daß der entseelte Körper des Erlösers unaussprechlich schön sey, und gar nicht schöner seyn könnte; und doch ist es eine Leiche, eine Lei-

che in jedem Umriß, und jeder Stelle, aber noch beseelt von Schönheit und schmerzlicher Wehmuth, ein lebendiges Bild des liebevollsten Todes. Wie viel wahrer, wie viel tiefer ist das gedacht, als wie andre geringere Mahler, den Leichnam des Erlösers unserm Auge zum Gegenstand des Eckels und Abscheus darzulegen, und daneben etwa zum Ersatz eine Magdalena zu stellen, in eitler Schönheit und eben so eitlen Thränen, ohne die innige Tiefe des Schmerzens! So oberflächlich erscheint mir selbst das Gemählde des Andrea del Sarto über diesen Gegenstand, wenn ich es mit dem des Corregio vergleiche. Doch würde es fast unbillig seyn, diese Vergleichung gegen den sonst so verdienten Künstler durchzuführen, eben weil Corregio hier das einzig Rechte so ganz getroffen hat, daß man nach dem seinigen kein andres desselben Inhalts mehr mit Beyfall ansehen kann. Die beyden Kirchenbilder, welche hier von demselben Meister befindlich sind, enthalten auch manchen Anlaß zum Nachdenken, besonders die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten. Die Mutter schöpft Wasser aus einer lebendigen Quelle, der Vater bricht Früchte von einem Palmbaum, welche das Kind oder der Knabe mit der einen Hand empfängt, im übrigen aber den Trank aus der Schaale der Mutter erwartet. Seine Hände, bilden seegnend erhoben, das gewöhnliche Symbol der Dreyeinigkeit. Man tadelt in diesem Bilde gewöhnlich die Wolken, als zu körperlich und schwer; sie sind es auch, aber gewiß nicht ohne Absicht. Das sehe ich wohl, der Künstler hat in dem Baum, von dem der Vater die Frucht bricht, Engel, Wolken und Zweige des Baums gleichsam zu einem Gewebe und Kranz verflochten, der zugleich die

obere Umkränzung des Gemähldes bildet; und er hat sie so verflechten wollen, daran zweifle ich nicht. Doch getraue ich mir in diesen zusammengesetztern und willkührlichern Allegorieen nicht so ihm nachzudenken, und was er meynte, in Worten auszudrücken. Das Bedeutende in der Stellung des Sohnes, wie er zwischen Frucht und Trank getheilt da steht, mit der Hindeutung auf die Dreyeinigkeit, ist desto merkwürdiger, weil es sich in der Skizze zu diesem Gemählde nicht findet, die unter den hiesigen Zeichnungen zu sehen ist, und überhaupt mehrere Abweichungen enthält; so ist das Kind auch ungleich mehr ausgebildet und älter.

Eben daselbst (Nr. 64. a. und b.) sah man zwey kleine Gemählde in Wasserfarbe von demselben Meister, wovon das eine den Sieg der Tugend darstellt, die von oben durch einen Genius gekrönt wird, und zu deren Füßen das Böse ohnmächtig vernichtet liegt. Zu ihrer Rechten, des Betrachters Linken, sitzen die heidnischen Tugenden der Gerechtigkeit, Klugheit und andre mit ihren Attributen. Gegenüber eine himmlischere Gestalt über dem Globus ruhend, und auf den Fleck deutend, der durch einen Strahl von oben als derjenige ausgezeichnet wird, von welchem das Licht des Heils ausging. Unter dem Erdball und unter den Füßen der Tugend liegt ein Unthier; der Kopf ist der eines Hundes, oder soll es ein Wolf seyn? Einige Theile sind von einem Fische, mit Schuppen und Floßfedern, andres scheint noch von andern Thieren. Ich sage, es scheint, denn die Zusammensetzung und selbst die Lage dieses Thiers oder Symbols ist so wunderlich verworren, daß da überdem die Dimensionen nicht sehr groß

sind, die Gewänder der sitzenden Figuren, die sich dazwischen schlagen, die Verwirrung vermehren, und auch der Globus einen Theil dieses seltsamen Wesens oder Unwesens bedeckt, oder sich vielmehr in dasselbe zu verliehren scheint, es mir nicht wohl möglich seyn möchte, die Construction desselben in der Beschreibung deutlicher zu machen, als sie im Gemählde ist. Ich habe mehrere Künstler und Kenner vor dieses Gemählde geführt, aber niemand hat es mir befriedigender entziffern und das Verworrne in diesem Symbolenbilde völlig auflösen können. Ich halte es aber für diesen stets absichtlichen Künstler gar nicht für zu grüblerisch, anzunehmen, daß er eben dieses Verworrne absichtlich gesucht habe, um dadurch die Natur des bösen Princips mit auszudrücken.

Ich kehre zu den Kirchenbildern zurück. Auf dem heiligen Hieronymus ist nichts so auffallend, als die Lieblichkeit der Magdalena. Sie neigt ihr Haupt auf das göttliche Kind, dessen Fuß sie küßt; diese Lippen, diese sanft anschmiegende Wange, dieses fließende Haar, und das Händchen des Kindes darin; etwas weicheres und einschmeichelnderes giebt es nicht, als die süße Liebe und zarte Anbetung dieser hingegebnen schönen Seele.

Die andre dem Sinnlichen und Ueppigen zugewandte Charakter-Seite an diesem zwiespaltigen Künstlergeiste zeigt uns seine Antiope, das einzige Gemählde heidnischen Inhalts, was hier von ihm zu sehen war. In den christlichen Darstellungen, wo er auch noch so sehr das sinnlich Schöne und reizend Liebliche gesucht und gemeynt haben sollte, ist dieses doch allemahl ganz verhüllt und gleichsam verstohlen, wie es der Natur der Mahlerey wohl am an-

gemessensten seyn mag. So tief aber war dieser Geist gewohnt, in das rechte wahre Wesen der Dinge einzudringen, daß er in der Behandlung antiker Gegenstände ganz den entgegengesetzten Weg einschlug; er fühlte wohl, obgleich wir gewiß nicht mehr gelehrte Kenntniß des Alterthums bey ihm voraussetzen können, wie bey andern, daß die alte Fabel und Antike nicht auf eine verstohlne, und nur in Andeutungen sichtbare Lüsternheit ausgehe, sondern auf nackte Schönheit, und das Wollüstige derselben nicht zu verhüllen. So zeigt er uns hier ein reizendes Weib, in lächelndem Schlummer liegend, die ein freudetrunkner Beschauer unserm Auge völlig entblößt; zu ihren Füßen ein schlummernder Amor. Man sah übrigens dieses Gemählde durchaus nicht günstig; ich habe mehrfach versucht, auszufinden, wie man es am besten anschauen müßte, und mir scheint, es müsse so betrachtet werden, daß der Betrachter wenigstens völlig auf gleicher Höhe mit dem Gemählde stehe, ja vielleicht wäre es am besten, wenn man noch höher stünde und das Gemählde von oben herab sähe. Es scheint dies sonderbar, aber so gut wie Corregio andre Kirchenbilder dazu einrichtete, von unten herauf gesehen zu werden, konnte er dieses Gemählde für eine besondre Stelle und örtliche Bestimmung in dem Hause, wer weiß welches Reichen, gerade auf den entgegengesetzten Fall angelegt haben.

Es ist wohl Zeit, daß ich einmahl vom Corregio schließe. Ich habe mit Fleiß lange bey ihm verweilt, nicht etwa weil ich seine Art zu mahlen für die einzig rechte halte; sondern weil sich an diesem Beyspiele den Künstlern und Kunstliebhabern, sehr bequem und recht deutlich zei-

gen läßt, wie verschieden von der jetzigen, die Denkart der alten Mahler, und wie ganz andre ihre Absichten waren, welche richtig und der Wahrheit gemäß zu verstehen, die jetzt gangbaren meistens sehr seichten Begriffe von Schönheit, Ideal und Antike keinesweges zureichen wollen. Ich gehe nun über zu einer andern Gattung von Mahlern, die mir nicht nur wegen ihres ältern und herbern Sinnes und Charakters, sondern auch durch die tiefe Strenge ihrer Art und Denkart, oder durch den allumfassenden gleichsam welterobernden Geist, als die Heldenkünstler der alten Zeit erscheinen, die wenn jener weiche Allegri jedes liebliche Gefühl, und auch die tiefste Rührung durch die Musik seiner Farben spielend in uns zu erregen weiß, statt dessen vielmehr stolze Tempel von erhabenen Gestalten wie zum ewigen Denkmahl in strenger Symmetrie vor uns aufbauen oder unser Auge durch die verschwenderische Fülle prachtvoller Triumphe des festlichen Lebens mit Freude und Erstaunen füllen.

Den Anfang mache ich mit dem Leonardo da Vinci, der unter allen am meisten Aehnlichkeit und Verwandtschaft mit dem Corregio hat, so daß wir nach den Werken allein zu urtheilen glauben müßten, Corregio habe sich vorzüglich auch mit nach dem Leonardo gebildet. Denn so strenge dieser in seinen Umrissen ist, so sehr auch der Begriff über das bloße Gefühl zu herrschen scheint, so objectiv wahr die Vollendung jedes Einzelnen ist, so ist doch in allen Gesichtern seiner Gemählde eben jenes individuelle Lächeln schon sichtbar, welches beym Corregio so charakteristisch hervortritt, und den verschiedenen Physiognomien, eine sehr starke Familienähnlichkeit oft bis zur Einförmigkeit

giebt, und allerdings wohl hier und da manierirt genannt werden kann, wie ein Dichter, der nur einen kleinen Kreis von Charakteren in auffallender Familienähnlichkeit portraitmäßig darzustellen wüßte. Merkwürdig ist, daß uns das Portrait des Leonardo selbst, Nr. 170. der Zeichnungen, denselben individuellen Zug darstellt, den wir an so vielen seiner Figuren wahrnehmen; dieselben halbzugedrückten Augen, dasselbe Lächeln um den Mund. Noch merkwürdiger ist es, daß wir eben diese Eigenheit auch auf Gemählden seiner Schüler, besonders des Luini, wieder finden; und welcher Mahler hat Schüler gebildet, die ihm selbst gleicher, und seiner würdiger wären, als dieser? Er hielt also dieses Liebliche, diese schwebende Musik eines holdlächelnden Seelenausdruckes, für wesentlich zur Kunst, da er gewiß nichts ohne Nachdenken gelehrt hat; es war ihm Grundsatz geworden, so zu mahlen, wenn es gleich anfänglich nur individuelle Eigenheit gewesen war. Auf keinem der hiesigen Gemählde ist diese Manier so auffallend grell, als auf einer heiligen Familie, wo Johannes das Lamm, und der kleine Jesus eine Wagschale hält, die ihm der vor ihm in blanker Rüstung kniende St. Michael reicht. Merkwürdig war mir die heil. Jungfrau. Das Gesicht könnte fast ohne alle Veränderungen, oder doch mit wenigen, ganz unendlich kleinen und nichtsbedeutenden, auch einen sehr jugendlichen Christus vorstellen; so wie der Kopf des jugendlichen Heilands im Tempel von ihm, offenbar nur durch kleine Zufälligkeiten von dem Gesicht einer Madonna abweicht. Es hat also der Mahler das Ideal des Göttlichen in der möglichsten Annäherung und Vereinigung ernster Weiblichkeit und jugendlicher Männ-

lichkeit in den Formen und Zügen des Gesichts gesucht. Ich sagte Ideal, denn was ist denn das Ideal in jedem Sinne des Worts, als die dennoch zu Stande gebrachte reelle Verbindung zweyer Elemente, die eigentlich sich zu trennen streben? Die bloße Vollkommenheit der Proportionen im mittleren Durchschnitt, die auch für die Plastik nur negative Bedingung der ihr eigenthümlichen Schönheit, in der Mahlerey aber gar nicht einmahl allgemein anwendbar ist, darf noch keineswegs mit diesem Nahmen bezeichnet werden. Ganz anders aber und größer wie es mir scheint, hat Leonardo die Mutter Gottes genommen, in einem kleinen Kniestücke etwas unter Lebensgröße Nr. 922, welches in Rücksicht der vollendeten Ausführung leicht die erste Stelle unter allen verdienen möchte. Es hat schon ganz das Weiche und Verschmolzene des Corregio in der Licht- und Farbenbehandlung, dabey aber doch die Genauigkeit und objective Bestimmtheit, welche dem denkenden Florentiner selbst eigen ist. Die einzigen Figuren sind die Mutter und das Kind; wiewohl es unter Lebensgröße ist, so könnte doch selbst ein kolossales Bild in den Verhältnissen nicht großartiger und erhabner gedacht und entworfen seyn, als diese Madonna. Mit göttlicher Majestät hebt sich das Haupt und die Stirne empor; sanft vorgebogen in ernster Schöne und freundlich herab lächelnd auf das Kind, erscheint uns das hohe Haupt wie ein stolz ruhender aber freundlicher Fels, und die verschwenderische Fülle der Locken, welche von allen Seiten stromweise herunter fließt, scheint nothwendig mit zu dem erfordert zu werden, was der Künstler hat ausdrücken wollen. Ueber dem Gewande schimmert der Busen in sanftem Reitze ein

wenig hervor. Die Stellung der Beine der Mutter, und die Lage des Kindes auf ihrem Schooß ist fast bis zum Gesuchten und Künstlichen zierlich. So hat der Künstler das Lieblichste mit dem Erhabenen wunderbar zu verschmelzen gewußt. Den Hintergrund bildet die ruhige Fläche des Meers, still und einfach, nur in weiter Ferne hebt sich ein Hügel oder Berg mit sanfter Erhöhung aus den Wogen empor. Das Kind hat ein leichtes Kreuz in Händen und betrachtet es mit ganz liebeschmachtenden Augen; aber doch ist es ganz Kind, mich däucht ich hätte wohl selbst Kinder so in der Stille tief fühlend blicken sehen. Die Spitze des Kreuzes tritt einsam auf der ruhigen Fläche des Hintergrundes hervor, welches einen sonderbar rührenden Eindruck macht, jene Art aber das Christkind zu mahlen, scheint mir ganz die wahre und rechte. Nie habe ich in einem andern Gemählde die Idee desselben so tief und so schön ausgesprochen gesehen; da das Christkind auf dem großen Bilde von Raphael zu Dresden, allerdings sehr schön, ja göttlich zu nennen ist, aber auch wohl eben so gut die Kindheit einer heidnischen Gottheit darstellen könnte, und eher einem kleinen Jupiter gleicht, als dem göttlichen Jesuskinde. Auch auf der Madonna della Sedia ist es mehr ein Heldenknabe, obwohl an sich und als solcher, wunderbar schön, im fröhlichen Gefühl der Stärke, und doch so traulich an die Mutter angeschmiegt, und mit dem Fuß spielend.

An diesem kleinen Gemählde des Leonardo möchten die Künstler lernen, daß man auch unter Lebensgröße durch die Verhältnisse und durch ruhige Größe im Aus-

drucke und Gedanken eben so erhaben, als in ganz kolossalen Umrissen mahlen könne.

Ich weiß nicht, ob es mir gelungen ist, Dir einen anschaulichen Begriff von diesem Bilde zu geben; es gehört zu den vortreflichsten, die ich überhaupt gesehen habe. Wollte man aber noch mehr davon sagen, so könnte es wohl nur in einem Gedichte geschehen; vielleicht wäre dieses bey manchen Gelegenheiten die beste und natürlichste Art, von wunderbar schönen Gemählden und andern Kunstwerken zu reden. Denn ist nicht jede richtige, in das Innre ganz eindringende und auch alles Einzelne aufmerksam ergreifende Anschauung eines organischen Ganzen, schon an sich durchaus Poesie? Und wird sie es nicht auch der äußern Form nach zu seyn streben, wenn die Anschauung des Ganzen anders nicht in uns verborgen bleiben, sondern auch in äußern Worten deutlich ausgesprochen werden soll? Aber freylich macht es die äußere Form allein nicht aus, und so können wir uns gern nach dem Bedürfniß und den geistigen Gewohnheiten derer etwas bequemen, die wir vorzüglich im Auge haben; und wollen also fortfahren, in dieser Behandlungsweise, sorglos über die äußre Form, aus der Anschauung die Idee immer klarer hervorgehen zu lassen; bis einmahl die Zeit gekommen seyn wird, wo es uns gelingen möchte, die vollständige Idee der Kunst selbst unmittelbar darzustellen, und die Fülle der Anschauungen nur zur belebenden Umkleidung in das Bild des Ganzen einzufügen.

Eine heilige Familie von Luini Nro. 860, und eine Herodias von Solario Nro. 895, beydes Schüler von Leonardo, sind vortrefliche Werke; nicht bloß in seinem

Geiste und seiner Manier gedacht, sondern auch mit der objectiven Gründlichkeit ausgeführt, die ihm eigen ist. Von dieser Seite ist die Herodias hier, der in Dresden weit vorzuziehen, welche von einem der minder vorzüglichen Schüler des Leonardo herrühren muß. Ungleich schöner aber noch ist jene heilige Familie, welche des Meisters selbst nicht unwürdig wäre.

So prägt der denkende Künstler die Kraft seines Verstandes nicht blos in fleißig vollendeten Werken, sondern auch in einer Schale aus, die eben so gründlich angelegt und gebaut ist, als seine Werke! Und dennoch ist oft unter dieser strengen Schale ein bis zum Eigensinn empfindlich und fein fühlendes Herz verschlossen, das wo es einmahl aus der äußern scheinbaren Kälte hervorbricht, uns desto eigner und inniger rührt. So verstehe ich die schöne Fühlbarkeit, die Neigung zum Rührenden und Wehmüthigen, welche uns aus einigen der schönsten Werke dieses alten Mahlers anspricht. Eben dieses, vielleicht bisweilen unbewußte Gefühl, glaube ich auch in der Vorliebe, die Leonardo für eine eigne Art des landschaftlichen Hintergrundes hat, zu erkennen. Er läßt ihn meist ganz aus Meer und Bergen oder Felsen bestehen, die bald einfach und ruhiger, bald in Bewegung und Mannichfaltigkeit, immer doch in weiter Ferne in Luft und Himmel verschwimmen. Wenn dies auch nicht gerade immer wehmüthige Rührung erregen soll, so ladet es doch zum stillen Nachdenken ein. So sieht man fernes Meer durch eine kleine Felsenöffnung in dem erwähnten Gemählde, wo der heil. Michael vor dem Christkinde kniet. Einen solchen Hintergrund hat auch ein Gemählde, das im runden

Saal Nr. 37. zu sehen war, wo die Madonna der heil. Anna auf dem Schooß sitzt, welches mich aber außerdem weniger angesprochen hat. Ferner auch das eine der beyden hier befindlichen Portraite, von denen gleich die Rede seyn soll. Doch muß ich bemerken, daß hier eigentlich zu wenig von ihm vorhanden ist, um darnach schon eine Vermuthung über die verschiednen Manieren dieses Meisters und über die Geschichte der Entwicklung seiner Kunst wagen zu dürfen.

An vortreflichen, oder doch sehr merkwürdigen Portraiten ist das hiesige Museum so außerordentlich reich, daß die Vergleichung hier natürlich zu manchen allgemeinen Gedanken über die ganze Gattung veranlassen muß, da ohnehin die engere Beschränkung des Ganzen der Willkühr und Eigenthümlichkeit des Künstlers weit weniger freyen Spielraum läßt. Ich werde daher meine Gedanken über die große Menge der vortreflichsten Portraite von Titian, Holbein, Raphael und Leonardo unter eine allgemeine Betrachtung und Rubrik vom Portrait überhaupt zusammenfassen, und besonders von den verschiedenen Behandlungsarten, die in demselben möglich und ausgeführt sind, und deren so gar viele nicht seyn dürften. Die natürlichste und zunächst liegende und im gewissen Sinne auch wohl die sich am wenigsten über das Gewöhnliche erhebende Gattung scheint mir die des Titian. Er geht darauf aus, die Personen mit täuschender Wahrheit und in mahlerischer Stellung und Anordnung hervortretend darzustellen; dasselbe wollen meistens auch wohl die jetzigen Portraitmahler. Der Unterschied ist nur der, daß Titian vortreflich mahlte, und daß er ganz erreichte, wonach jene nur stre-

ben. Am schönsten in dieser Rücksicht unter den hiesigen, ist das Bildniß einer reizenden Frau; ihre aufgelösten Haare fließen herab, sie hält sie in der Hand, und ist im Begriff sie zu salben. Dieser Arm, die goldnen Haare, die Schulter, sind von der schönsten Weichheit, Farbe und Carnation vortreflich.

Ganz anders, und gar nicht bloß auf den sinnlich reizenden Eindruck oder eine auffallende, großartige, ergreifende Wirkung geht Holbein zu Werke; er geht im Portrait auf die treueste, tiefste Charakter-Wahrheit und objective Eigenthümlichkeit aus. Daher ist meistens die Stellung ganz gerade und einfältig, der Hintergrund nur eine dunkelgrüne Fläche, alles auch in der Tracht aufs fleißigste und genaueste ausgeführt. Man kann es nicht läugnen, soll das Portrait eine abgesonderte Gattung seyn, so dürfte wohl dieses die vorzüglichste, ja die einzig richtige Methode seyn; denn wodurch kann die Kunst in der einzelnen Darstellung eines Individuums sich noch als Kunst bewähren, außer durch die strengste objektive Wahrheit? Dieses wird keineswegs dahin führen, die Gesichtszüge einer idealischen Allgemeinheit zu nähern, sondern im Gegentheil das Beschränkte und Persönliche des Individuums muß auf diesem Wege am stärksten hervorgehoben werden, so daß der Charakter recht in seiner Beschränktheit concentrirt, und gleichsam fest eingeschlossen erscheint; wie es auch beym Holbein der Fall ist. Denn was ist in einem Gesicht am genauesten bestimmt, als gerade das, was nicht eine höhere Stimmung, sondern die beschränkte und fertig ausgebildete Eigenheit dieser Natur ausdrückt? Dahingegen solche vorübergehende Stimmungen,

und die ihnen entsprechenden Gesichtsveränderungen, Gebehrden und Blicke, in denen oft eine höhere Seele wenigstens auf Momente durch die äußere, vielleicht an sich weniger bedeutsame Form hervorzuleuchten, und dieselbe zu einer reinern Schönheit und Bedeutung zu verklären pflegt, schon ihrer Natur nach äußerst flüchtig sind, und nothwendigerweise mehr an das Unbestimmte gränzen, welches der Mahler der ein objektiv treues Abbild geben will, gänzlich zu vermeiden hat. Stellung, Hand und Kleidung pflegen beym Holbein jedes wiederum den Charakter des Gesichts auszusprechen, wodurch denn die Eigenheiten desselben oft schneidend, ja mitunter fast bis zur Härte deutlich und objektiv werden. Leonardo hat oft ein Portrait im Wesentlichen ganz nach denselben Grundsätzen gearbeitet, lediglich nach objectiver Wahrheit und einer bis auf die äußerste Genauigkeit vollendeten Treue und einer wahrhaft unergründlichen Tiefe des eigenthümlichen Charakterausdrucks strebend, wie in dem Bilde des Herzogs von Mayland zu Dresden, und in dem Bilde einer Frau Nr. 924 des hiesigen Museums. Raphael dagegen, von dem man hier so viele Portraite sieht, hat in den meisten eine Manier, welche von der des Titian nicht sehr entfernt ist, die wenigstens ganz auf dieselbe lebendige Wirkung ausgeht, wenn gleich die Art der Mahlerey noch davon verschieden, und meistens noch kräftiger, so wie auch die Charakterauffassung viel großartiger ist. Beyde aber, Raphael und Leonardo haben Beyspiele aufgestellt von einer ganz andern Gattung des Portraits, von der sich weder bey Holbein noch bey Titian eine Spur findet, und die ich die symbolische nennen möchte.

Man gebe einem übrigens treu der Natur nachgebildeten Portrait nur etwa einen landschaftlichen Hintergrund, aus Meer, Gebirgen und Luft bestehend, wie bey dem Bilde der Madame Lise Nr. 923. von Leonardo, und es tritt sofort ganz aus der Sphäre der Gattung, die so lange sie nur das bleibt, ziemlich beschränkt ist, heraus. Es versteht sich wohl von selbst, daß eine solche bedeutsam seyn sollende Umgebung wiederum nichts anders bedeuten wird, als den Eindruck, den das dargestellte Antlitz macht, gleichsam die verdoppelte und höhere Abspiegelung desselben. Nur dasjenige muß und darf durch Symbole aller Art so vielfach als möglich angedeutet werden, was an sich selbst noch nicht vollendet deutlich ist; und das ist der höhere Geist, die verborgnere Seele in dem Antlitz der Menschen, da doch die wenigsten nur wirklich aussehen, wie sie ihrem innern Wesen nach aussehen sollten. Bey den meisten ist dieses nicht klar, sondern schimmert nur verstohlen durch, und wenn der Künstler nun nicht mit der bloß körperlichen Wahrheit zufrieden, dieses Höchste im menschlichen Antlitz so viel als möglich darstellen will, so muß er freylich durch alle Symbole, die ihm nur irgend zu Gebothe stehen, nachhelfen; und wie deutlich der landschaftliche Hintergrund den Eindruck, den ein bestimmtes Gesicht hervorzubringen geeignet ist, wiederzugeben vermag, davon geben uns mehrere Beyspiele der alten Mahlerey den einleuchtenden Beweis. Nichts vortreflicheres in dieser Art sah ich als die Bildniße zweyer Jünglinge von Raphael, Nr. 937. und 938. in dem Katalog des langen Saales. Der eine, offen aus heitern, klugen Augen blickend, mit nachläßiger Zuversicht auf

seinen Arm gestützt, und so dreist in die Welt hineinschauend, als sey er sicher, sie ganz klar zu fassen; der andre etwas gesenkt und nachdenklich, nicht eigentlich trübsinnig und schwermüthig, sondern recht hell, aber doch ich weiß nicht durch welche Magie der Kunst, bey der edelsten Schönheit in treuherziger Einfalt und Redlichkeit, ganz unaussprechlich rührend. Die Landschaft ist eine weite Ferne, am Boden deutlich und heiter, aber der Himmel oben trübe und gedrückt, und alles ganz einförmig und gleich, bis auf einige Bäumchen, die einsam am Vorgrunde herausragen und das innigste Mitleiden erregen. Man kann es nicht ansehen, ohne im Innersten davon bewegt zu werden.

Ein solches symbolisches Bildniß nun, behaupte ich, tritt ganz aus der Gattung heraus, insofern es bloß eine solche seyn soll; man könnte es mit dieser landschaftlichen Umgebung, in dieser höhern Beziehung und Bedeutung, nur gleich in ein größeres oder wie man es zu nennen pflegt, in ein historisches Gemählde verpflanzen; oder giebt es auch keines, zu dem es ganz passen würde, so erscheint es uns doch nur als Bruchstück eines solchen, das wir uns hinzu denken können. Mit der höhern symbolischen Beziehung und Deutung ist mit einem Worte der einzige Grund weggefallen, der das Portrait als Gattung rechtfertigen kann, nähmlich die Absicht, das Nachbild einer individuellen Persönlichkeit in treuer objektiver Wahrheit zu erhalten. Warum sollte es aber auch eine Gattung seyn? Wäre es nicht besser, die große Menge der Dilettanten wäre weniger besorgt und bemüht, das Eigenthümliche ihrer respektiven Gesichtsbildungen auf die Nachwelt zu

bringen, und überließe es vielmehr dem Künstler, wo ihn ein menschliches Antlitz nicht bloß zu flüchtigem Wohlgefallen reizte, sondern nach anhaltendem Studium noch immer von neuem merkwürdig bliebe, solches zu eigner Belehrung und künftigem Gebrauch, aus freyer Wahl, bloß für sich selbst zu fixiren? Denn ein solches wohlgegründetes Interesse würde allerdings ein hinlänglicher Beweis seyn, daß dieses bestimmte Antlitz in die eigenthümlichen Formen-Sphäre des Künstlers oder in den seinem Streben entsprechenden Umkreis von Charakteren auf irgend eine Weise mit gehörte und darin eingriffe. Auch würde es den größern Gemählden, ohne diese zuletzt doch auf das Portrait sich gründende individuelle Wahrheit, ganz an dieser und an aller reellen Bedeutung fehlen.

Ganz in dem Geist der charakterisirten Gattung ist Garofalo's Bildniß von ihm selbst, Nr. 786. Ich möchte sagen: so kann man nur sich selbst mahlen, so innig und objectiv wahr, und doch mit dieser Partheylichkeit, mit diesem Interesse an sich selber. Es darf dieses Bild vollkommen in seiner Art genannt werden, und es giebt kein schöneres Portrait. Es sind auch mehrere heilige Familien in verkleinertem Maaßstabe von diesem Künstler hier zu sehen; aber sehr ungleich. In der einen, wo Katharina zu den Füßen des Kindes kniet, und die sitzende Maria ganz gerade aus dem Bilde herausschaut, ist das Antlitz derselben nach dem strengsten Ideale ernster Göttlichkeit entworfen; im Kleinen etwa so wie die Mutter Gottes auf dem großen Bilde von Raphael zu Dresden, doch ist die des Garofalo noch strenger und gerader.

In den Portraiten des Raphael habe ich vorzüglich

die biegsame Gewandtheit und Vielseitigkeit dieses allumfassenden Geistes bewundert, da fast in jedem eine andre Manier und Farbenbehandlung sichtbar ist. Ich gestehe Dir, daß mir dieses eine Grundeigenschaft dieses Künstlers zu seyn scheint, aus der man alle übrige abzuleiten und zu erklären hat.

Wenigstens giebt es über vieles Licht, was sonst nicht richtig verstanden werden kann, wenn man es sich gegenwärtig erhält, daß die mannichfaltigste künstlerische Vielseitigkeit die vorherrschende Tendenz und eine charakteristische Eigenschaft dieses Mahlers war; sogar diejenige Universalität, welche die Manier und den Styl andrer Kunstverwandten anzunehmen, nachzubilden, und zu einem neuen Ganzen zu verbinden weiß. Es haben schon Künstler, deren Urtheil Gewicht hat, bemerkt, daß die Manier des Raphael in den Tapeten sich absichtlich mehr der des Michael Angelo annähere, daß einzelne Figuren von Masaccio entlehnt scheinen. Bey manchen Gemählden dürfte es nicht leicht zu entscheiden seyn, ob sie von ihm selbst oder vom Julio Romano sind; auch würde die Gemeinschaftlichkeit der Ausarbeitung zwischen ihm und seinen Schülern gar nicht denkbar seyn, wenn er es nicht verstanden hätte, sich willkührlich in die Manier eines jeden derselben zu versetzen, oder wenn man will, sich zu ihm herabzulassen.

Aber auch aus dem hiesigen Museum kann ich ein merkwürdiges Beyspiel anführen, von einer sonderbaren Aehnlichkeit mit einem sonst weit von Raphaels Manier und Ideenkreise entfernten Mahler, wodurch die große Mannichfaltigkeit seines Kunstsinnes in den verschiedenen

Epochen und einzelnen Werken ins Licht gesetzt wird. Diese Bemerkung geht auf die Madonna de Foligno, zu deren Restauration man hier, wie bey Nr. 55. des Katalogs zum runden Saal weitläuftig erzählt wird, alle chemische Kunst aufgeboten hat. Es ist ein Votivgemählde; oben die Madonna mit dem Kinde in einer Sonne, deren Wiederschein die unten in der Landschaft liegende Stadt umspannt; zur Rechten des Beschauers, der Donatarius des Gemähldes, ein bejahrter Geistlicher, knieend und treuherzig die Hände faltend. Der heil. Hieronymus, ein schöner Alter mit weißem Bart, hält ihm den Kopf, um so durch seine Gebehrde die kräftige Andacht des würdigen alten Geistlichen zu bestätigen und hervorzuheben. Gegenüber zur Linken des Beschauers ist Johannes der Täufer und der heil. Franciscus; beyde Figuren, dem Johannes und Franciscus auf dem ältesten Bilde des Corregio zu Dresden so individuell ähnlich, daß wer beyde Gemählde gesehen hat, wohl auf den Gedanken kommen möchte, einer von beyden Mahlern habe den andern vor Augen gehabt. Dem Style nach zu urtheilen, ist dieses Gemählde des Raphael aber eher zu seinen spätern, keinesweges zu den früheren zu stellen; das Gemählde des Corregio als eines der allerfrühsten dieses Meisters anzunehmen. Diese Gestalten sind an sich mehr dem Corregio eigen, da sie auch auf mehrern andern der hier oder in Dresden befindlichen Gemählde von ihm, mit einigen kleinen Abänderungen doch unläugbar dieselben, wieder vorkommen. Man kann sich bey der Betrachtung kaum des Gedankens an eine gegenseitige Berührung zwischen dem zu seiner Zeit weniger bekannten lombardischen Meister und

dem Fürsten der römischen Mahler erwehren, die wenigstens für dieses eine Gemählde Statt gefunden haben möchte; da es ja übrigens bekannt ist, mit welcher Achtung und wie liebevoll Raphael selbst die Zeichnungen unsers deutschen Dürer aufgenommen hat, indem er sogar die Absicht geäußert haben soll, etwas von diesen Entwürfen in eigner Ausführung zu benutzen. Wenn aber auch die bemerkte Aehnlichkeit zwischen der Madonna de Foligno, und dem großen Gemählde aus Corregio's erster Manier zu Dresden, ein bloß zufälliges Zusammentreffen seyn sollte; so beweißt dieses wenigstens von neuem, wie der herrliche Baum von Raphaels Kunst in seiner weiten Verzweigung auch die entferntesten Punkte des mahlerischen Schönen berührt hat. Im gewöhnlichen Styl seiner Heiligenbilder, zwey so verschiedenartige Meister, wie den Perugin und Fra Bartolomeo, vereinigend, neigt er in den Tapeten und andern spätern Werken, wie in der Transfiguration zum Michael Angelo, und berührt im Portrait den Tizian, dessen Manier er nur in dieser Gattung verklärt darstellt, indem er seine Natürlichkeit und Wahrheit mit einem höhern Geiste beseelt. Zu wie manchen ähnlichen Bemerkungen würde nicht derjenige Gelegenheit haben, der noch mehrere Gemählde der alten Meister mit Aufmerksamkeit sehen und unter einander vergleichen könnte! Ein Engel unten auf dem Vorgrunde des Gemähldes von Foligno, der eine Tafel hält, welche den Namen oder die Inschrift des Geistlichen, dessen Gelübde zu erfüllen, dieses Gemählde bestimmt war, enthalten sollte, gleicht ganz und gar dem einen der beyden Engel auf dem großen Bilde zu Dresden.

Auf der berühmten Transfiguration, welche durch Größe und Reichthum am kräftigsten Ausdruck von vollendeter Ausführung, jeden Künstler, wie jeden Layen mit Bewunderung erfüllen muß, ist Glaube und Unglaube sehr schön und kräftig entgegen gestellt. Zur Linken des Beschauers, neun der Apostel in mannichfachem Ausdruck des liebevollen und des treuherzigen Vertrauens auf den Heiland; gegenüber die, welche den epileptischen Knaben herbeyführen, auf jene wie mit Zweifeln eindringend oder auch mit laut schreyenden Vorwürfen gegen die Vorsehung, daß sie den armen Unschuldigen so schrecklich leiden lassen könne. In der Mitte im Vorgrunde, ganz im Profile sichtbar, auf den Knieen gerade in die Höhe gerichtet, ein göttlich zürnendes Weib, die auf den Leidenden deutet, und jenen vorzuwerfen scheint, daß sie nicht helfen können, sondern nur der allein, der auf dem Berge verklärt wird. Die Allegorie ist groß gedacht und deutlich vor Augen gestellt, die Landschaft vortreflich, die Ausführung in den Köpfen unten, einzig in dem kraftvollen Ausdruck; aber der Verklärte und die ihn umgeben, sind weniger tief aufgefaßt und unter dem Gegenstande geblieben. Erfahrne Künstler glauben in dem obern Theil des Gemähldes, an der Ausführung, wie es oftmals in den spätern Werken von Raphael der Fall ist, die Hand eines seiner bewährten Schüler, wie etwa des Fattare zu bemerken. Noch auffallender aber nähert sich die Behandlung in dem untern Theil des Gemähldes dem Styl des Giuleo Romano.

Weniger Mannichfaltigkeit und Reichthum für das Auge, aber desto mehr für das Nachdenken enthält der

Engel Michael, der den Drachen tödtet Nr. 932. Arme und Antlitz sind von göttlich hoher Schönheit und Ausbildung. Ein feuriger Strom zeigt sich, herabstürzend in den Zwischenräumen des dunkeln Felsens, auf welchem der Drache liegt. Es ist noch ein kleines Bildchen von Raphael über denselben Gegenstand da, vermuthlich doch eine Vorübung zu jenem, obgleich die Behandlung beträchtlich abweicht. Das Antlitz des heiligen Michael ist fast noch schöner, auch ist es ein glücklicher Gedanke, daß sein mächtiger Schild hell weiß ist, mit rothem Kreuz in der Mitte. Außer dem Drachen, welchem der Engel den Kopf eintritt, stehen noch rund umher andre wunderlich mißgeschaffne Unthiere. In der Ferne eine brennende Stadt und ein Kirchhof, wo sich Geister erheben, die von Teufeln verfolgt und gepeiniget werden. Eine äußerst fantastische Erfindung und Composition, nach welcher zu urtheilen, die ersten Gedanken des Raphael oft auch wohl die originellsten und abweichendsten seyn mochten.

Noch ist eine Madonna in verkleinertem Maaßstabe Nr. 935, zu bemerken, welche ein Gewand von dem schlummernden Christkinde aufhebt, und es schweigend betrachtet; daher dieses Bild auch den Nahmen des Silençe führt. Es hat mir sehr gefallen, und mag vielleicht, wenn ich solche Vermuthung schon wagen darf, so wie andre ähnliche, welche den Übergang von seinen ersten noch kindlichen Bildern zu der blühenden Schönheit der reiferen Stufe bezeichnen, und sich durch eine zarte Anmuth und Lieblichkeit unterscheiden, Raphaels ursprünglichen Charakter am reinsten, einfachsten und unvermischtesten aussprechen. Die Farben sind etwas verloschen, doch ist noch

sichtbar, daß Roth, Weiß und Blau in dem Gewande der Maria hier auf eine Weise verbunden und contrastirt waren, wie die Dichter solche Farben zu brauchen und zu deuten pflegen; und eine solche mehr dichterische als mahlerische Zusammenstellung und Construction der Farben, war diesem Künstler wohl überhaupt eigen. Ich finde da manchmal eine Neigung zu reinen Massen der entschiedensten rothen, grünen, oder weißen Farbe, die dann wie zu reinen Accorden, ohne alle Dissonanz verschmolzner und bläulicher Schattirungen, einfach verbunden sind, welche Manier für die bloß fantastisch kühne und großartig umfassende oder auch grotesk fröhliche Mahlerey, wenn es eine solche gäbe, eben so angemessen seyn würde, als die Verschmelzung aller nicht einfachen, sondern gleichsam dissonirenden Farben, wie im Corregio, die für die sentimentale Mahlerey einzig angemessene ist.

Einen ähnlichen Gegensatz der Farbenbehandlung habe ich wohl sonst geglaubt, zwischen Holbein und Dürer zu bemerken. Holbeins Farbe ist gleichsam nur der Abdruck seiner eignen Kraft und Männlichkeit, ein einfacher reiner Accord von dunkelm Schwarz, brennendem Roth, oder kräftigem Gelbbraun, der in dem unvergleichlichen Bilde zu Dresden am deutlichsten herauskömmt, dem Streben nach aber sich überall zu erkennen giebt. Dürer aber scheint, wenigstens in einigen seiner Gemählde, darauf ausgegangen zu seyn, gleichsam ein System, eine Welt von Farben in der größten Mannichfaltigkeit und Bedeutsamkeit auf eine äußerst complicirte Art zusammen zu fügen; welches freylich der Natur der Sache gemäß, oft nur ein Streben bleiben konnte.

Ich mache den Beschluß mit den vortreflichen altdeutschen Gemählden, welche hier befindlich sind. Von Holbein habe ich schon geredet. Es sind nur Portraite, aber ein unschätzbarer Reichthum an diesen; denn die Opferung Isaaks N. 316. ist nur eine ganz kleine Skizze und weniger bedeutend.

Von Johann von Eyck sind mehrere bewundernswürdige Gemählde da; eine Hochzeit zu Kana, nicht nur sehr frisch und lebendig gemahlt, sondern auch voll schöner Gestalten, die ich glaube am richtigsten bezeichnen zu können, wenn ich sage, daß mehrere der weiblichen Köpfe an die Mutter Gottes zu Dresden von Holbein erinnern, wo Demüthigkeit so schön mit Heiligkeit verbunden ist, und die ich darum der Idee der göttlichen Mutter in ihrer Herzlichkeit und Einfalt entsprechender finde, als die Madonna von Raphael eben daselbst, welche zwar göttlich blickt und gestaltet ist, aber mit einem zu allgemeinen Charakter der Götlichkeit, so daß auch wohl eine Juno oder eine Diana so seyn könnte; und vielleicht hat er sogar diese Göttinnen des Alterthums und zwar beyde, dabey im Sinne gehabt.

Wenn nun selbst der oberdeutsche Holbein dem Eyck als nachbildend ähnelt, die Gestalten des letztern auch durchaus nicht niederländisch sind in der spätern Bedeutung; so wäre es wohl am verständlichsten den Eyck zur deutschen Mahlerey, als den ersten Stifter und Gründer derselben zu zählen, deren Geschichte und Entwicklung alsdann in der bestimmten und äußerst einfachen Stufenfolge des Eyck, Dürer und Holbein dadurch sehr deutlich und begreiflich würde. Doch mögen uns hier auf dem ungleich

weniger bekannten Boden der einheimischen Kunstgeschichte noch manche Mittelglieder fehlen, auf die uns vielleicht die Folge führen wird.

Ein anderes Bild des Johann von Eyck in verkleinertem Maaßstabe stellt das Lamm der Apokalypse vor. Es steht auf der Bundeslade, und aus der Brust strömt das Blut in eine Schaale. Zunächst um die Lade sind anbetende Engel und Seraphim geordnet, in weiter Entfernung vier Chöre von heiligen Jungfrauen, Märtyrern, Kirchenlehrern, Aposteln, Päbsten und Geistlichen. Oben im Himmel die heilige Taube von welcher Strahlen des Lichts und der Begeisterung auf jene Chöre herabschießen. Vorn im Vorgrunde ein Springbrunnen lebendigen Wassers; die Landschaft fast überladen reich mit Blumen, Früchten, Bergen und Gebäuden im Hintergrunde geschmückt. Eben so reich und mannichfaltig an Trachten und Gestalten vom verschiedensten Ausdrucke, meist in sehr edlen und mehr den italiänischen ähnlichen Formen, sind jene Chöre der Anbetenden, übrigens in der strengsten baukünstlerischen Symmetrie geordnet. Es ist aber durchaus nur die Unbegreiflichkeit und die Anbetung des Göttlichen ausgedrückt, ohne irgend in dieser Allegorie an das entgegenstehende feindliche Princip zu erinnern.

Nicht merkwürdiger als dieses, aber ungleich ergreifender noch sind drey zusammengehörige Kirchenbilder, desselben Meisters, welche den Gott Vater, die Mutter Gottes und Johannes den Täufer vorstellen. Die aegyptische Erhabenheit und Steifheit dieser geraden, strengen Gottesgestalten, wie aus grauem Alterthume, muß innige Ehrfurcht gebieten, und zieht uns bey allem abschrecken-

den Ernste eben so an, wie die unbegreiflichen Denkmahle einer größern und strengern Vorwelt.

Wie in einem organischen Körper der wesentlichen Gliedmaßen nur wenige sind, die aus dem Ganzen deutlich hervortreten und das Ganze selbst in einem bestimmten Verhältniß construiren; außer diesen aber nothwendig auch noch eine unbestimmte Fülle eben so organischer Masse und Thätigkeit vorhanden ist, um den Körper jener ersten und wesentlichsten Glieder zu bekleiden, und ausfüllend zu umgeben, eben so ist es auch in der Kunst. Ist es nur um die Geschichte derselben, und die Epochen ihrer Entwicklung zu thun, so wird man nur wenige Künstler nennen dürfen; so wie denn die Construction der deutschen Mahlerey durch eine Charakteristik der genannten drey Mahler, Eyck, Dürer und Holbein, im allgemeinen Umriß gewiß nicht unbefriedigend entworfen werden könnte. Ungeachtet nun aber diese vorzüglich Epoche machen, so ist doch ja nicht zu übersehen, daß zu den Zeiten der alten so wohl der deutschen als der italiänischen Mahlerey, außer den großen Hauptkünstlern, welche für den Stufengang des Ganzen allerdings die wichtigsten sind, es Mahler gab, die wenigstens einzelne Werke hervorgebracht haben, welche der Größten würdig, und doch von allen verschieden und eigenthümlich sind, wenn gleich ihre Thätigkeit nicht so durchgreifend und wirksam war, weshalb sie auch oft früh vergessen worden. So ist hier ein Gemählde Nro. 306. von dem alten niederländischen Mahler Hemmelink, welches den heiligen Christoph mit dem Christkinde und einige andre Heilige in einer Landschaft

darstellt, und welches dem vortreflichsten, was die deutsche Schule aufzuweisen hat, dreist zur Seite stehen darf. Das Christkind auf der Schulter tragend, schreitet der heil. Christoph mit seinem Baume in der Hand durch den Fluß. Zu beyden Seiten sind hohe Felsen, und im Vorgrunde links der heilige Benedikt, rechts der heil. Aegidius, den Pfeil im Arme steckend, sein liebes Reh neben ihm stehend; auf dem linken Felsen oben, tritt aus einer Schlucht der Einsiedler mit der kleinen Leuchte hervor. Auf den Seitenbildern stellt rechts der heil. Wilhelm in voller Rüstung den knieenden Donatarius, nebst seinen Söhnen dar; desgleichen gegenüber eine Heilige, die Frau und Töchter. Die Landschaft ist in den Seitenstücken vom Mittelbilde aus fortgesetzt; sie ist so still und grün, naturgefühlt, deutsch und rührend, wie es nur selten gefunden wird. Der liebevoll redliche und freundliche Ausdruck im Gesichte des heil. Christoph, das Freye der Landschaft, das bedeutende Reh, das Treuherzige und Schlichte des Ganzen; das alles erinnert uns an die besten altdeutschen Bilder, manches wohl auch an Dürer, aber es ist ohne die Beymischung von Caricaturen, ungleich milder, durchaus still und rührend, es ist eben so bedeutsam, aber einfacher und anmuthsvoller. Die Gesichter sind auffallend mehr eigentlich deutsch, als sie sonst bey den ältesten niederländischen Mahlern zu seyn pflegen. Hier in diesem vortrefflichen und verhältnißmäßig nicht so berühmten Mahler öffnet sich der Blick in eine noch unbekannte Weltgegend der altdeutschen Kunstgeschichte. Dieses Gemählde könnte ein Vorbild seyn, wie man landschaftliche und einsiedlerische Gegenstände der Heiligenge-

schichte zu behandeln hat. Es athmet durchaus in ihm ein rührender Ausdruck der innigsten Andacht und Frömmigkeit.

Die älteste und erste Stufe der Kunstentwicklung, welche in der deutschen Schule durch Eyck bezeichnet wird, ist überall die verständlichste und deutlichste; auch ist es nicht zu wundern, wenn die Kunst ihre Entwicklung mit einer bis zur äußern Glätte und Weichheit vollendet ausgebildeten Genauigkeit und Richtigkeit beschließt, wie im Holbein. In der Mitte zwischen diesen beyden entgegengesetzten Aeußersten pflegt das Geheimnißvollste zu wohnen, der unergründlichste und verwickeltste Tiefsinn. Dies bewährt sich recht auffallend an Albrecht Dürer. Von ihm ist ein Gemählde hier, von welchem man sagen kann, es ist in dieser Art vollendet: Christus am Kreuze, am Fuß desselben der Apostel Johannes, der schmerzlich hinaufschaut; an der andern Seite die Mutter, das Haupt gesenkt, und von ihrer Begleiterin gehalten und unterstützt. Der Ausdruck des Schmerzens in ihr ist unwiderstehlich rührend, eben weil er so gar nicht übertrieben ist; der Mund des sehr schönen und edeln Gesichts ist wie von Thränen voll, bereit nun endlich in Klagen sich zu öffnen und auszubrechen, das Auge trocknet die feine Hand mit weiblicher Bescheidenheit und Sanfmuth, noch mitten in dem Uebermaaß von Bitterkeit und Leiden. Zur Rechten des Beschauers, da wo zunächst der Apostel Johannes am Kreuze steht, folgt sodann der heil. Dionysius und dann Karl der Große. Der erste trägt der Legende gemäß sein eignes ihm abgeschlagenes bleiches Haupt in Händen, und das Blut springt aus dem Halse hervor. Mit einem wilden Ernst und mit dem Ausdrucke nothwendiger Grausamkeit

schaut Karl, das bloße Schwerdt im Arme tragend, gerade vor sich aus. Im Hintergrunde sind viele Kriegsknechte zu sehen in verkleinertem Maaßstabe, von unvergleichlich charakteristischen Gebehrden. Voll Bosheit und teuflischer Freude scheinen sie den leidenden Heiland und den Märtyrer zu verhöhnen, einige sehen mehr grimmig und roh, andre tückisch und noch einige andre entferntere, bloß schlecht und einfältig aus. Zwey, die von einem Berge auf den Gekreuzigten herab sehen, auf ihn deuten und sich freuen, sehen in der That ganz aus, wie Gesellen des bösen Geistes. Pflanzen sieht man nicht an dieser Seite der Landschaft, aber wohl eine große offne gothische Kirche; als das Gebäude, was solche Märtyrer und solche Fürsten, wie jener Dionysius und dieser Karl, durch Schwerdt und Blut gegründet haben. Hier zeigt sich der immer noch offne Rückweg selbst aus dem Abgrunde der tiefsten Ruchlosigkeit zum verlohrnen Heil, zugleich aber auch der Bezirk, in dessen Schlupfwinkeln sich so oft dieselbe Bosheit und Abscheulichkeit verbergen konnten, die wir hier Gott und allem Göttlichen, teuflischen Hohn sprechen sehn. Auf dieser Seite ist alles Schreckliche der christlichen Ansicht zusammengedrängt. Die gegenüberstehende, zur Linken des Beschauers ist ganz rührend. Zunächst am Kreuz die schmerzhafte Mutter, dann der heilige Täufer, der in redlicher treuherziger Betrübniß und Wehmuth einfach dasteht und das Lamm trägt, mit der andern Hand darauf deutend. Dann Ludwig der Heilige, nach jenem hinschauend, aber mehr ernst als traurig; nachdenklich, wie in frommer Sehnsucht nach dem heiligen Grabe. Im Hintergrunde eine Landstraße die am Wasser hingeht,

und drüben ländliche Häuser. Auf der Landstraße einige Männer in ruhigem Gespräch unter einander, dann ein Wandrer, der sich gedankenvoll auf die Mauer am Wege stützt und in das Wasser hinabschaut. Auf der ruhigen Oberfläche fahren ferne Schiffchen hin und wieder, die sich in dem durchsichtigen Element zurückspiegeln, wie die Gegenstände am andern Ufer ebenfalls. Den Vorgrund dieser Seite bekleiden und schmücken sorgfältig ausgemahlte Pflanzen. Am Fuß des Kreuzes lehnt ein Gebein, daneben einige Flecken von Blut, ein Stein, ein Ende von einem Strick, noch einige Stücke von Gebein, ein Schädel, noch Blut; alles wie von ungefähr in einiger Entfernung von einander zerstreut, dann kommt noch eine einzelne Pflanze nach der Seite zu, wo Dionys und Karl stehen; aber weiterhin ist an dieser der Vorgrund kahl. Unten ist alles hell und deutlich, oben drückt eine nächtliche schwarze Wolke dunkel und schwer auf das Kreuz und auf das Ganze nieder. Der Erlöser ist von edler Bildung, wiewohl Ermattung und Leiden an dem bleichen Körper und den herausgetriebenen Muskeln der Wahrheit gemäß sichtbar sind. Sehr ausdrucksvoll ist es, wie der weiße Mantel des Gekreuzigten, nun ein Spiel des wilden Windes, weit in die Luft hinflattert.

Und nun genug für dießmal. Ich habe nur einige alte Künstler, die mir merkwürdig schienen, und die gewöhnlich gar nicht verstanden werden, erklären, und zwar nach den Absichten erklären wollen, die sie selbst gehabt

haben, wobey mein eigner Begriff von der Mahlerey eigentlich noch nicht in Betracht, oder vollständig zu Sprache kommen konnte. Dieses behalte ich mir vor, ein andresmal zu entwickeln; so wie ich mehr Gelegenheit bekomme, die alten Meister der christlichen Mahlerkunst aus der Anschauung kennen zu lernen. Denn ohne lebendige Beyspiele vor Augen zu haben, würde ich es nicht vermögen.

Zweyte Sendung.

Ausführliche Charakteristik des Raphael; und von dem Unterschiede zwischen der ältern italiänischen Mahlerschule und dem neuern Styl. Von den christlichen Gegenständen für Gemählde und von der Art, wie die ältern Mahler die heidnischen Gegenstände behandelt haben. Von einigen merkwürdigen Gemählden der spanischen Schule; nebst Andeutung allgemeiner Grundsätze über die verschiedenen Gattungen der Mahlerkunst.

Zu Anfang des Jahres 1803.

Seit einigen Monaten ist nun die berühmte Transfiguration von Raphael, das letzte von allen Künstlern und Layen allgemein bewunderte Werk dieses Mahlers, nachdem man fertig geworden war es zu retouchiren, in dem langen Saale des Museums aufgestellt zu sehen.

Nicht sehr günstig; diese Gallerie ist schmal, und man kann nicht in die Ferne treten. Das Licht kommt nicht von oben, wie in dem runden Saal, sondern durch die nah aneinanderliegenden Fenster zu beyden Seiten des Saales herein, die ganze Länge desselben hinab. Dadurch entstehen oft genug Blendungen, und fast nie wirkt die Beleuchtung ganz rein in einer starken Masse.

Man hat dieses für jetzt wenigstens nach den gegebenen Beschaffenheiten unvermeidliche Uebel dadurch zu vermindern gesucht, daß man für die Transfiguration eine verhältnißmäßige leidliche Stelle wählte. Ja, es wür-

de, wenn es möglich wäre, durch eine andre sehr löbliche Veranstaltung ersetzt werden. Das große Bild ist rings umher von andern kleinern Bildern desselben Mahlers umgeben. Zur einen Seite eine sehr gepriesene heilige Familie aus seiner reifen Zeit; gegenüber eine Verklärung der Maria, aus seiner ersten Jugend, da er noch ganz in Perugino's Manier arbeitete; oben, zwey Kirchenbilder des Perugin; unten, die Porträte, Skizzen und kleinen Gemählde des Raphael, sowohl die, welche im vorigen Abschnitt unsern Lesern beschrieben worden sind, als auch noch einige andre. Die Madonna de Foligno hängt an der zunächststehenden Wand, nach der andern Seite zu aber die berühmte Gärtnerin oder Marie im Garten.

Es muß eine solche wirklich belehrende Zusammenstellung zu manchen Betrachtungen einladen, wenn man auf diese Weise die allmählige Entwicklung eines großen Kunstgeistes von dem ersten noch unsichern Jugendversuche bis zum letzten ausgearbeitetsten Werke seines Lebens, gleichsam mit einemmale überschauen kann.

Die beyden Kirchenbilder von Perugino sind wegen der Höhe nicht bequem zu sehen; auch stehen sie an Bedeutung einem Bilde von ihm, welches ich im Retouchirzimmer sah, und dessen himmlische Schönheit und reine Vollkommenheit ich oftmals bewunderte, so unendlich weit nach, daß ich mir den allzugroßen Abstand, noch nicht recht zu erklären vermag. Auf jeden Fall gehören jene beyden jetzt ausgestellten zu den beschränkteren, minder bedeutenden Kunstwerken dieses Mahlers.

Auffallend ist es, wie ganz das erste Jugendbild des Raphael in seines Meisters Manier ist; aber auch

so ganz, daß man noch kaum weiß, wo man das Eigenthümliche in dem noch ganz kindlichen Entwurfe finden soll. Ein Schüler, der in dem Grade die Art seines Lehrers sich zu eigen machen konnte, mußte von Natur ein starkes Talent der Aneignung, eine wunderbare Biegsamkeit, sich in fremde oft sehr verschiedene Ansichten versetzen zu können, erhalten haben; eine Biegsamkeit, welche von der Neigung zu einer reichen Mannichfaltigkeit und Vielseitigkeit, die wir als den wesentlichen Charakter Raphaels betrachten, fast unzertrennlich ist, und von der sich auch in den späteren Gemählden desselben, so viele und so sprechende Beweise finden.

Ein kleines Gemählde, welches in mehreren Abtheilungen, die Verkündigung, die Anbetung der Könige, und die Beschneidung Christi darstellt, offenbar auch aus einer ziemlich frühen Zeit, ist nicht mehr so Peruginisch, in den Figuren aber überhaupt eher etwas unförmlich. In der Farbenbehandlung zeigt sich schon, die auch auf späteren Werken mehrmals sichtbare Neigung zu deutlichen Gegensätzen und Constructionen, wenn ich so sagen darf, aus Massen von dem entschiedendsten Roth, Grün oder Weiß, als vorherrschendem Grundaccord der Farbe.

Eine kleine Skizze, grau in grau, die bisher noch nicht zu sehen war, stellt Glauben, Liebe und Hoffnung allegorisch dar. Jede dieser Eigenschaften ist in einer weibliche Figur dargestellt, welche zwey kindliche zur Seite hat. Die Kinder neben der Hoffnung sind besonders zart und lieblich, und die Liebe ist als säugende Mutter dargestellt, an deren Brust sich mehrere Kleine zu gleicher Zeit recht durstig drängen, und mit stiller Begierde Nah-

rung saugen. Es ist rührend zu sehen, und ein einfacher, aber schöner Gedanke, wo das Wesen der Liebe darin gesetzt wird, das Bedürfniß der Schwachen mit der eignen Lebenskraft zu stillen.

Was die berühmte Transfiguration betrifft, so würde es unnütz seyn, noch etwas zum Ruhme derselben zu sagen, da sie ohnehin das Ziel der allgemeinen Bewunderung ist. Daß sie dieses bey den Künstlern geworden, davon ist der hohe Grad der ausgearbeitetsten Vollendung wohl nicht ganz allein Ursache. Was dazu mitgewirkt hat, ist zum Theil wohl auch folgendes. Es ist dieses große Bild in der Farbenbehandlung, in der Gruppirung, sogar im Ausdruck schon mehr in der Methode und in den Grundsätzen entworfen und behandelt, wie die Späteren gemahlt haben. Die Caraccis haben wenigstens ungefähr dasselbe gewollt, wenn sie es gleich bey weitem nicht erreicht haben. In dieser letzten Rücksicht mag der Unterschied sehr groß seyn, aber die Art zu mahlen ist nicht so sehr verschieden; wenigstens muß sie ähnlich scheinen, sobald man sie mit der ganz entgegengesetzten, beschränkteren, aber auch strengeren und der Abweichung nicht so ausgesetzten Art der ältern Mahler vergleicht. Raphael hat oft auch ganz in dieser alten Art gemahlt; es zeigt sich auch hier seine vielumfassende Mannichfaltigkeit, die fortschreitende Vielseitigkeit seines Geistes. Der bloße Kunstfreund wird leicht die ältere Epoche der italiänischen Schule am meisten, ja fast ausschließend schätzen. Aber nicht so kann es mit dem ausübenden Mahler seyn. Durch die Caraccis und ihre Nachfolger, durch Poussin und Mengs, schließt sich die Manier der gegenwärtigen Mahler immer noch

einigermaßen, wenn gleich von ferne, an die Grundsätze der späteren Italiäner an, da hingegen die Denkart der ältern durchaus nicht mehr verstanden wird, ihre Methode aber so gut als verlohren zu seyn scheint. Erregt also manches andre Raphaelische Werk, welches vielleicht es eben so wohl verdiente, doch nicht den gleichen Grad von Bewunderung, als die Transfiguration, so liegt dies zum Theil darin, daß dieses Werk den jetzigen Mahlern immer noch näher steht, ihnen verständlicher ist, als jener ganz alte Styl.

Was nun auf diesem Gemählde den dargestellten Gegenstand betrift, so ist zwar der fromme Eifer und hülfreiche Wille in den Aposteln am Fuß des Berges, und der murrende und anklagende Unglaube in denen, welche den epileptischen Knaben herbeyführen, recht deutlich und kraftvoll entgegengesetzt; die Landschaft ist schön, und das in die Mitte des Vorgrundes knieende Weib, welches mit hohem Unwillen den Aposteln ihr Unvermögen, nicht helfen zu können, vorzuwerfen scheint, von einer göttlichen Hoheit. Der Kopf des Johannes ist schön, die Köpfe der andern Apostel mannichfaltig, der Ausdruck anklagenden Murrens in den Köpfen der Herbeyführenden, und endlich das Leiden des Knaben selbst von einer alles übertreffenden Wirkung und Wahrheit. Auf die Würde aber, und der Handlung ihre höchste Bedeutung zu geben, darauf ist weniger gesehen. Der Ausdruck des Vorwurfs in den Murrenden ist ganz roh und wild, und die Apostel, die nicht helfen können, sehen eher etwas übertrieben verwundert aus, im Gefühl und Bekenntniß ihres Unvermögens, und machen durchaus keinen sehr würdigen Eindruck. So

würde ein Mahler der älteren Zeit diesen Gegenstand nicht dargestellt haben; vielleicht würde er uns noch viel tiefer in den verworrnen Abgrund der bittern Schmerzen haben hinabsehen lassen, aber auch das Trostreiche der andern Seite würde innig gefühlter und reiner seyn. Er würde die Apostel vielleicht nicht so kunstreich gruppirt haben, aber die strenge Gestalt würde uns mit Ehrfurcht erfüllen, der befehlende Ernst den lauten Klagen in Unterwerfung zu schweigen gebieten, oder sie freundlicher in Hoffnung lindern, und das Gefühl der Nothwendigkeit des Leidens, und der eignen Beschränkung würde als ernste Trauer noch Würde haben. Vorzüglich aber zeigt sich diese zwar kunstreiche, aber nicht so tiefe und schon mehr moderne Behandlung in der Verklärung auf dem Berge. Die Figur des Heilandes schwebt wie eine bewegliche Flamme über der Erde in der Luft; drey Apostel vom Lichte geblendet, liegen in theatralischen Stellungen auf dem Boden, und auch der Donatarius im Winkel macht einen störenden Eindruck. Auch hier ist der Gegenstand nur wie mit einem leicht ergreifenden Enthusiasmus aufgefaßt und ausgedrückt, der vor allem auf die große Wirkung sieht; nicht mit dem schlichten, strengen Ernst, mit der stillen Gründlichkeit, wie die tiefere Frömmigkeit die Gegenstände ihrer Verehrung und Liebe sich auszudenken und äußerlich zu bilden strebt.

Die Kunstgröße und der erfinderische Reichthum des Raphael wird mehr nach solchen umfassenden Compositionen geschätzt; sein eigenthümliches Gemüth, die ihm eigne Lieblichkeit und Schönheit erkennt man oft am besten in sehr einfachen Gemählden. In dieser Rücksicht nimmt

die reizende Maria im Garten oder sogenannte Gärtnerin eine sehr hohe Stelle ein; die Madonna mit den beyden freundlichen Knaben einfach sitzend in der heitersten hellen Landschaft, oben ein schönes, wahrhaft himmlisches Blau, das Ganze wie ein Himmel von Unschuld und Liebreiz auf Erden. Dieses Bild athmet die zarteste Lieblichkeit und kindlich leichte Freude; es ist durchaus individuelle Natur, aber keine strenge Form und eigentlich genommen, kein Ideal. Diese Anmuth, diese Schönheit der hellen Farben, diese zarte Blüthe der Carnation lassen sich nicht beschreiben; man möchte es einen höhern, verklärten Titian nennen, in so fern man einmal gewohnt ist, den Begriff jener Vollkommenheiten mit diesem Nahmen zu verbinden. Auch dürfte man den in der vorigen Sendung erwähnten Christuskopf des Titian in dieser Rücksicht wohl neben diese Raphaelische Gärtnerin stellen.

Es hat dieser Mahler sich besonders darin gefallen, die heilige Jungfrau auf das mannichfachste darzustellen, zum Theil in einem ganz entgegengesetzten Sinne. Man könnte eine ganze Reihe aufstellen von der möglichst irdischen Auffassung, bis zur höchsten anbetungswürdigen Verklärung und Göttlichkeit. Der Anfang dieser Reihe wäre dann die Maria im Garten, wo sie, wie die eigne Geliebte, ganz nur in irdischer Lieblichkeit gemahlt ist; den Beschluß macht die große in Wolken wandelnde Mutter Gottes in Dresden, wo die reinen Formen des ernsten doch liebeglühenden Gesichts uns an das Ideal der hohen Juno, und zugleich auch der strengen Diana erinnern.

Zunächst an die Gärtnerin könnte man das unter dem Namen des Stillschweigens bekannte kleine Gemähl-

de stellen, wo die heil. Jungfrau das schlafende Kind betrachtet. Auch hier sind die Züge offenbar individuell, aber die Krone im Haar, und die symbolischen Farben des Gewandes deuten schon auf die Königin des Himmels. Ein reizendes Bildchen! Wenn man bey dem Anblicke solcher lieblichen Gemählde, wie dieses Stillschweigen und jene Gärtnerin, an den bekannten Ausspruch des Michael Angelo denkt, daß Raphael ein guter Miniaturmahler sey; so möchte man dieses Urtheil, weil doch selbst die Äußerungen der künstlerischen Eifersucht bey einem so großen Kunstgeiste einen Sinn haben müssen, etwa so erklären: Michael Angelo meynte, das eigenthümliche Schönheitsgefühl dieses Genius zeige sich besonders in dieser enger begränzten Sphäre von geistig schönem Liebeszauber und hoher Seelenanmuth, indessen Raphael vielleicht da, wo er durch das Ideal andrer Künstler und durch die Tendenz der Zeit verleitet, sich in eine größere Sphäre riesenhafter Composition zu versetzen trachtete, ihm bey weitem nicht so glücklich zu seyn schien. Denn wollte man jene Aeußerung, wenn sie anders ganz authentisch ist, bloß als Maaßstab für den großen und stolzen Geschmack jener Zeit und jenes Mannes überhaupt nehmen; so möchte doch selbst für das Kolossale desselben der Ausdruck beynah zu übertrieben seyn; wie denn Michael Angelo durch seinen Hang zum gigantisch Übertriebnen in der Form und Stellung der Gestalten, wie im Ausdruck und der Composition des Ganzen, ohne Zweifel den ersten Grund zum Verfall der Kunst gelegt hat.

In der heiligen Familie, welche zur Rechten der Transfiguration zu sehen ist, streuen hohe Engel eine Blu-

menfülle über die Mutter aus; es hat alles schon einen höhern Ton von Entzückung und anbetender Freude in diesem Gemählde, und auch die Bildung der göttlichen Mutter stimmt damit überein und ist wenigstens ein Uebergang aus der ersten individuellen zu der spätern idealischen Ansicht. Dieses Bild wird sehr bewundert; es hat die Anmuth des Corregio, aber es ist auch nicht ganz frey von seiner gesuchten Zierlichkeit. In den Farben hat es sehr gelitten, oder war ursprünglich schwach. Daß die berühmte Madonna della Sedia, in dieser Reihe auch ihre bestimmte Stelle habe, ist nicht zu bezweifeln. Zunächst an der großen Mutter Gottes in Dresden steht die Madonna de Foligno. Hier ist dieselbe schon dargestellt als himmlische Erscheinung, von einer Sonnenglorie umgeben. Nur entspricht ihr Antlitz noch nicht ganz der hohen Bestimmung, eben so wenig wie das Kind; es ist nicht mehr das Liebreizende jener ersten Gemählde, und noch weniger das hohe Ideal der großen Madonna.

Das moderne Kunsturtheil und die hergebrachte, so oft ohne alle Kritik und Unterscheidung und ohne eigne Anschauung und Auffassung nachgesprochne Meynung über diesen Ersten der Mahler, bedürfen in vielen Stücken einer sorgfältigen Berichtigung, und genaueren Bestimmung. Mengs setzt den Charakter des Raphael in die Vortreflichkeit der Zeichnung und des Ausdrucks, dagegen Helldunkel und Farbengebung ihm mehr oder weniger abgesprochen werden. Nicht zu gedenken, daß so manches Gemählde Raphaels von unvergleichlich schöner Farbengebung, wie z.B. die schon mehrmahls erwähnte Gärtnerin, sich anführen lassen; so ist jene ganze Trennung widersin=

nig. Denn bestimmen sich nicht diese Eigenschaften durchaus gegenseitig? Wäre bey dem Helldunkel des Corregio wohl eine andre Carnation möglich? Ist hier nicht gerade diese Manier der Umrisse passend, so wie die Farben des Raphael mit seiner Zeichnung wesentlich zusammen gehören? Ist Zeichnung und Licht, Charakter, Farbe nicht bey jedem guten Mahler ein harmonisches untrennbares Ganze? Statt jener eitlen Bemühungen, nach einer unbefriedigenden Classification das trennen zu wollen, was ewig zusammen gehört, und nur in Einheit wirken kann, bestrebe man sich nur, die individuelle Absicht jedes Werks, so wie der Künstler selbst in jener alten von der unsrigen sehr verschieden denkenden Zeit sie wirklich hatte, aufs sorgfältigste zu ergründen. Ist er so glücklich gewesen, diese Absicht wirklich zu finden, so wird der Künstler daran den besten und sichersten Maßstab haben, den Werth des Kunstwerks nach seiner eignen Absicht selbst zu prüfen und zu beurtheilen; und hat er erst alle die mannichfaltigen Absichten mehrerer Künstler in allen ihren verschiedenen Werken hinreichend verstehen lernen, so wird er nicht in Verlegenheit seyn, wie er über den Werth oder Unwerth einer Kunstabsicht selbst zu urtheilen hat, und es werden sich in seinem Geiste allmählig allgemeine Grundideen bilden; Principien im wahrsten Sinn des Worts, nicht negative Forderungen, die nichts sagen, als was sich von selbst versteht, nach Begriffen eingetheilt, welche nur dazu dienen können, die harmonische Einheit dessen zu zerstören, was nur in diesem vollständigen Zusammenhange angeschaut, verstanden und begriffen werden kann; sondern Anfänge, Principien, Quellen eines neuen Le-

bens, eines wirksamen Daseyns, und eines eben so freyen als graden und sichern Strebens nach einem unvergänglichen Ziele.

Andre haben den Charakter des Raphael gesetzt in die idealische Schönheit. Dagegen ist aber zu erinnern, daß nur einige seiner Werke diese Tendenz haben; vielleicht hier und da sogar schon zu sehr, mit Verkennung der ewigen Gränzen zwischen der Mahlerey und zwischen der Antike und der plastischen Gestaltenbildung der Sculptur. In andern Werken hingegen strebt er nur, eine bedeutende Allegorie oder auch den sinnlichen Liebreiz in ganz individuellen keinesweges idealischen Gestalten auszudrücken. Also ist auch diese Ansicht des Raphael einseitig und größtentheils falsch.

Die genialische Vielseitigkeit und künstlerische Universalität, welche wir als das Wesentliche seines Charakters setzen, zeigt sich auch darin, daß er unter den neuern italiänischen Mahlern, obgleich er in vielen seiner Gemählde ganz die Manier dieser Epoche ausdrückt, dennoch am meisten der alten Schule sich anschließt, den Geist und Styl derselben hier und da fast rein darbietet, und so in einem gewissen Sinne den Uebergang aus der neuern Schule zu jenem ältern Styl bezeichnet. Deswegen ist es im höchsten Grade zu billigen, wenn ihn die Mahler der jetzigen Zeit fast ausschließend, als vorzüglichsten Führer für sich erwählt haben, weil er denn doch, wenn sie ihn und alle seine Werke und eigentliche Absicht nur recht verstehen wollten, sie unvermeidlich zur rechten Quelle zurückführen würde; zu der alten Schule nämlich, welche wir der neuern unbedingt vorzuziehen gar kein Bedenken tragen.

Hier ist nun der Ort zwey allgemeine Bemerkungen anzufügen, zu welcher die neue reichere Anschauung der Werke des Raphael Gelegenheit gab. Die erste betrifft die alte und die neue Schule der italiänischen Mahlerey; den andächtig frommen, tiefbedeutenden Styl der ersten, und den prachtvoll blühenden der letzten. Auf diesen Unterschied sollte man in der Kunstgeschichte vorzüglich aufmerksam machen; dagegen aber andre, minder bedeutende Unterschiede mehr verschwinden lassen. So viel Gegensätze man auch finden mag, zwischen der venetianischen, und der späteren florentinischen Schule; gegen die ältere Mahlerey, bildet alles dieses doch nur Eine Masse.

Das in die Augen fallende und Effektreiche der Titianischen Gemählde, so wie die Absicht, die ganze Fülle und individuelle Mannichfaltigkeit des wirklichen Lebens auffassen zu wollen, geht nicht minder über die strenge Beschränktheit der ältern Gemählde hinaus, als die festliche Pracht und dithyrambische Fülle des Julio Romano, der sich eben so gern in die reiche Herrlichkeit des römischen Alterthums versetzt, als jener Venetianer das bunte Schauspiel der Gegenwart zu ergreifen suchte. Von dieser neuern Schule der italiänischen Mahlerey, die durch Raphael, Titian, Corregio, Julio Romano, Michel Angelo vorzüglich begründet ward, wiewohl auch andre nicht so Epoche machende Mahler noch wesentlich dazu mitgewirket haben, sind unstreitig, so wie sie selbst den höchsten Gipfel der ausübenden Kunst und nicht mehr zu übertreffenden Kunstfertigkeit in allen praktischen Theilen derselben erreichten, zugleich auch schon die ersten Keime für das Verderben der Kunst ursprünglich herge-

kommen; welche dann von ihren Nachfolgern und Nachahmern in den verschiedenen Schulen zur breiten, allgemeinen Bahn der falschen Kunstmanier erweitert wurden, obwohl die ersten Anfänge der Abweichung schon in jenen letzten großen Meistern der alten Mahlerzeit liegen. Nur müssen wir hier nach strengem Kunsturtheil und nicht getäuscht oder bestochen durch die einzelne Vortreflichkeit, alles was die Kunst von ihrem hohen Ziel, oder von ihrem wesentlichen Charakter abwendet und entfremdet, mag es auch einzeln und für sich genommen noch so lieblich und anlockend erscheinen, oder auch hohe Bewunderung und Erstaunen erregen, in Hinsicht auf die unabänderlichen Grundgesetze und die ewige Bestimmung der Kunst, als verderblich und verwerflich bezeichnen. Eines der ersten Kennzeichen, welches die Entartung der Kunst zu begleiten, oder ihr voranzugehen pflegt, wird darin sichtbar, wenn eine Kunst in das Gebiet irgend einer andern einzugreifen und hinüberzuschreiten anfängt, wie dieß schon bey jenen berühmten Meistern der Fall war. Wenn nun Corregio in das Gebiet der Musik ausschweifte, so ist wohl auch das alte Misverständniß, welches noch immer fortdauert, und Mahlerey und Sculptur unaufhörlich von neuem verwechselt, in der ersten Quelle vom Michel Angelo abzuleiten. Aber nicht bloß in diesem Riesengeiste, auch in den andern genannten, ist das weit umfassende, alles ergreifende, aber eben darum auch leicht nach allen Seiten abschweifende Streben der neuern Schule, deutlich im Gegensatze der engen und strengen Beschränkung eines Mantegna, Bellin, Perugin, wozu unstreitig auch Masaccio zu zählen ist, und endlich selbst der tief=

sinnige Leonardo, wiewohl dieser schon eine Annäherung zu der neueren Schule zu enthalten scheinen könnte, so wie Raphael hingegen unter den neueren am meisten noch an die alte sich anschließt. Wenn man aber oft noch weit spätere Meister und Schulen der neueren Italiäner anführen hört, so läßt sich bezweifeln, ob diese überhaupt in der Kunstgeschichte eine sehr bedeutende Stelle einnehmen können. Mit den genannten Mahlern, mit Julio Romano, Titian und Corregio geht die große Kunstepoche der erfinderischen Genies zu Ende; die gelehrten Nachahmer und eklektischen Mahler aus der Schule der Carraccis und der andern gleichzeitigen, sind den gelehrten Arbeiten der alexandrinischen Dichter zu vergleichen, welche in ähnlicher Art die alte Poesie mit Nachbildungen und Blumenlesen beschließen.

Die italiänische Mahlerey scheidet sich deutlich und bestimmt in die alte und die neue, wie die italiänische Poesie; und wenn die strenge Großheit des Giotto oder die herbe Wunderlichkeit des Mantegna, uns an die des Dante erinnern, die Schönheit des Perugino aber mit der des Petrarca verglichen werden kann; so dürfen wir den Titian und Corregio auch recht wohl neben Ariost und Tasso stellen. Es ist dabey gar nicht um das Witzesspiel der Vergleichung zu thun, sondern nur um die einfache aber wichtige Bemerkung, daß die Natur in ähnlichen Sphären meist den gleichen Gang der Production beobachtet, und sich dieselben Stufen der Entwicklung zeigen. Die Parallelle zwischen den italiänischen Mahlern und Poeten ließe sich noch weiter fortführen; und wenn die markige Weichheit des Dominichino wohl mit dem dichteri-

schen Styl des Guarini verglichen werden darf; so findet auch der süßliche Marino seinen entsprechenden Gegensatz in dem flatterhaften Albano.

Die zweyte allgemeine Bemerkung, zu der wir veranlaßt wurden, betraf die Gegenstände der Mahlerey.

Es muß schon aus dem obigen klar seyn, und ließe sich leicht durch viele andre Beyspiele bestätigen, daß die christlichen Gegenstände noch keinesweges durch die alten Mahler erschöpft sind; da auch selbst diejenigen, welche sie behandelt haben, nicht alle ohne Ausnahme durch ihre Darstellungsversuche bis zu jenem einzigen und allein richtigen Ausdruck ausgebildet sind, der gar keine neue Darstellung mehr möglich werden läßt. Um so mehr ist es zu beklagen, daß eine übler Genius die Künstler der jetzigen Zeit von dem Ideenkreise und den Gegenständen der ältern Mahler entfernt hat. Die Bildung kann sich, in jedem Theile derselben, nur an das Gebildete anschließen. Wie natürlich und löblich wäre es also, wenn die Mahler auf dem Wege fortgingen, den Raphael, Leonardo und Perugino gegangen sind, sich in ihre Ideen und Denkart von neuem versetzten, in ihrem Geiste weiter fort erfänden, und so die neue Mahlerey an die alte zu dem schönsten Ganzen anschlössen. Und wie unendlich reich und umfassend ist nicht jener Kreis an mahlerischer Schönheit und Bedeutsamkeit jeder Art! Welch' ein trauriger Zustand ist dagegen jetzt sichtbar; wie unsicher schwankt der Künstler umher, und greift in der Fülle des Unbestimmten bald nach diesem, bald nach jenem immer noch unschicklichern Gegenstande, meistens nach einem sogenannten historischen, der die tiefere Naturbedeutung und geistige Symbolik

und damit den eigentlichen höhern Zweck der Mahlerey unmöglich macht; oder wenn es hoch kömmt, nach einem Gegenstande aus der alten Mythologie, deren innerstes Wesen und Geist so ganz mit der plastischen Gestaltungsweise der Sculptur übereinstimmt, daß er in der Mahlerey durchaus nicht ausgedrückt werden kann.

Doch wollen wir diese große wichtige Materie hier keinesweges ausführlich abhandeln, sondern nur einige vorläufige Bemerkungen geben, die unsre künftige Untersuchung darüber allmählig einzuleiten dienen mögen.

Zuerst finden wir es der Aufmerksamkeit keinesweges unwürdig, daß jene großen alten Mahler nicht nur in der Sphäre der christlichen Sinnbilder hinreichenden Spielraum für die Fülle ihrer Erfindsamkeit gefunden haben; sondern sie beschränkten sich oft noch enger, und wurden, einen vielleicht dem ersten Anscheine vielleicht sogar ungünstigen und unfruchtbaren Stoff, in einer Reihe von Versuchen unabläßig zu variiren, niemals müde. So gefiel sich Raphael in mannichfaltiger Darstellung der Madonna; so war die Kreuzigung für den erfinderischen Dürer ein unerschöpflicher Kunstgegenstand seines tiefsinnigen Geistes. Auf ähnliche Weise scheint die Herodias in der Schule des Leonardo, gleichsam ein herkömmlicher Gegenstand, durch seine Schwierigkeit selbst vortreflich zur Kunstübung ausgezeichneter Schüler, gewesen zu seyn. Ein Beyspiel davon zeigt uns das hiesige Museum, und auch die Dresdner Sammlung enthält ein solches Bild, offenbar aus Leonardo's Schule. Ein drittes sah ich neulich hier in einer Privatsammlung, angeblich von Leonardo selbst, unläugbar

ist es wenigstens aus seiner Schule; wenig schlechter als jene, und doch ganz verschieden davon.

Eine zweyte vorläufige Bemerkung geht die Behandlung der jetzt so beliebten und meist mit der oberflächlichsten Idealität, und unseligsten Verwechslung der Mahlerey und Bildhauerkunst behandelten griechischen Gegenstände bey den alten italiänischen Mahlern an.

Zuerst muß ich bemerken: sie ist ganz verschieden, diese Behandlung griechischer Gegenstände in der alten und in der neuen Schule der italiänischen Mahler.

Sofern mir selbst über den Geist des griechischen Alterthums aus langem Studium einiges Urtheil zustehen kann, muß ich urtheilen, daß selbst die neuern italiänischen Mahler das innerste Wesen des alten Lebens und des alten Glaubens, wiewohl vielleicht mehr aus tiefem Gefühl des Richtigen als aus gelehrter Kenntniß, so innig ergriffen haben, daß die Mahler jetziger Zeit dagegen sehr unvortheilhaft abstechen. Das Gigantische im Styl des Michel Angelo kenne ich nicht aus der Original-Anschauung, und auch wie Raphael hierin beschaffen war, kann ich nicht selbst prüfen, da sein Carton von der Schule zu Athen gar zu sehr verdorben ist; aber selbst die römische Kraft, Fülle und Pracht des Julio Romano, und die reine Wollüstigkeit in der Antiope des Corregio ist tiefer aus der Quelle geschöpft, als irgend von einem Mahler unsrer Zeit zu erwarten steht. Und doch zogen jene Künstler im Ganzen ganz entschieden die christlichen Sinnbilder vor; jene Gegenstände wählten und behandelten sie nur als Ausnahme, gleichsam zur Erholung und Abwechslung.

So dachten nicht blos sie selbst, sondern auch ihre Werke belehren uns, daß es sich wirklich so verhielt.

In der neuern italiänischen Schule zeigt sich auch von dieser Seite das umfassende Streben des damaligen Kunstgeistes; eine Tendenz, sich in das alte Götterthum zu versetzen, der es oft gelungen ist, das Wesen desselben zu ergreifen. Nicht so bey der alten Schule, so weit man sie hier kennen lernen kann. Da ist die alte Mythologie nur als eine zu diesem leichten Zweck erlaubte Bildersprache gebraucht, für Allegorien, für Gedanken, mit denen es nicht so heiliger Ernst ist, als mit den höchsten des christlichen Glaubens; der Gebrauch aber ist sehr willkührlich, ja sogar abändernd, wie auch die ältesten romantischen Dichter die alte Fabel behandelten. Der Gott Amur der Provenzalen, ist von dem griechischen Amor vielleicht nicht viel verschiedener als der Merkur des Mantegna auf dem früher beschriebenen Bilde, von dem Hermes der Griechen. Ein in dieser Hinsicht merkwürdiges Stück ist ein im Saal der Zeichnungen aufgestelltes kleines Gemählde in Wasserfarben von Perugino, welches den Streit der Tugend und der Wollust darstellt. Zwey zierliche Bäume, der eine heller, auf welchem Amorinen sitzen, und der andre dunkler, der eine Eule trägt, bezeichnen schon diesen Gegensatz. Weibliche Figuren, mit Lanzen, die in Flammen ausgehen, streiten für die Liebe, andre dagegen; die Amorinen nehmen lebhaften Theil an dem Kampf, eine Frau wird von ihnen besiegt, und auf dem Boden fröhlich in das Revier der Wollust gezogen, wo rohe Waldnaturen sich zeigen. Gegenüber kämpft eine andre mit drey oder vier dieser kleinen Wesen sehr heftig, einer liegt todt da; eine

andre Frau zur Seite wird von dem Bogen eines Kleinen bedroht, während ein andrer an ihren Schultern hängt, ein dritter an ihrer Lende hinauf klettert. Im Hintergrunde zeigt sich die verwandelte Daphne, Europa auf dem Stiere, und andre Geschichten aus dem Ovid, oben in der Luft Merkur herunterschwebend; das alles in den zierlichsten Umrissen, und frischesten Farben, äußerst zart und sinnreich.

Wie sich nun der große Dürer, der Shakspeare der Mahlerey, zu jenen beyden italiänischen Schulen verhält, und den jetzigen Künstlern, nebst Raphael, durch die Fülle der poetischen Erfindung und den Tiefsinn und Reichthum der symbolischen Bezeichnung als eine fruchtbare Grundlage und vaterländisches Kunstgestirn dienen könnte; darüber wird in der Folge noch ausführlicher die Rede seyn. So viel ist klar, mit dem Styl der alten Italiäner stimmt sein tiefsinniger Geist recht wohl zusammen, aber durchaus nicht mit dem der neuern Schule.

Für jetzt wollen wir die hier vereinigten neuen Kunstanschauungen ohne Unterbrechung weiter fortführen; da sich an dieser Reihenfolge der bedeutendsten Werke die wesentlichen Kunst-Ideen am leichtesten entwickeln lassen, und wie von selbst daraus hervorgehen.

Von einer Reihe der vortrefflichsten Gemählde, welche ich in der Privatsammlung des Lucian Bonaparte zu betrachten Gelegenheit hatte, werde ich um so mehr einige Nachricht geben, da viele der wichtigsten dieser Gemählde, weil sie bisher in Spanien gewesen, das bekanntlich an Werken des Raphael, Leonardo und Titian so große

Reichthümer besitzt, unter die weniger bekannten gehören. Es wird daher für diejenigen unsrer deutschen Künstler und Kunstfreunde, welche in Italien gebildet worden, die Nachricht von diesen ihnen zum Theil nicht bekannten Kunstschätzen einigen historischen Werth haben können.

Den Reichthum dieser Sammlung wird man aus der nachfolgenden Notiz schon übersehen können, wiewohl sie bey weitem nicht alles Schätzbare, sondern nur das wichtigste enthält.

Zuvor will ich bemerken, daß wenn der Künstler es vielleicht bedauern darf, eine so bedeutende Sammlung als Besitzthum eines Einzelnen der öffentlichen und ununterbrochen erlaubten Benutzung entzogen zu sehen, für den Kunstfreund wiederum ein nicht unwesentlicher Vortheil daraus entsteht, welchen gut eingerichtete Privatsammlungen vor öffentlichen Museen meistentheils voraus zu haben pflegen. In den letzten fehlt es nur zu oft an hinreichendem Raum; man sieht daher die vortrefflichsten Bilder oft in einem sehr ungünstigen Lichte, und nur wenige ganz so aufgestellt, wie es seyn sollte. Dieses ist insonderheit mit dem Pariser Museum der Fall, da der vorhandne Raum, so groß er ist, für die Menge der Bilder doch keineswegs ausreicht, auch sonst große Unbequemlichkeiten hat. In Lucian Bonaparte's Sammlung hingegen, die nicht sowohl zahlreich, als ausgewählt ist, geschieht jedem Bilde sein volles Recht, und man wird auf keine Weise durch ungünstige Aufstellung im Betrachten gestört oder gehemmt. Es ist dies etwas Wesentliches, und thut ungemein wohl, wenn man lange an dem Gegentheil zu leiden hatte. Hier sind vielleicht nur zwey oder

drey Bilder, welche günstiger beleuchtet seyn könnten, die meisten sind es vortrefflich.

Ein eigenthümlicher Reichthum dieser Sammlung sind die seltnen Werke der spanischen Schule; und was das Nationalmuseum von solchen aufzuweisen hat, kömmt dagegen gar nicht in Betracht. Die bewundrungswürdigsten unter diesen Werken sind: ein Inspirirter, von Murillos, und eine betende Heilige von demselben. In einsamer Zelle, den Kopf auf die Hand gestützt, und wie mit der gespanntesten Aufmerksamkeit hinhorchend, mit bebend geöffneten Lippen, ganz eingenommen und verzückt von der innern Stimme oder Erscheinung, und doch ganz besonnen und gleichsam zweifelnd; so sieht dieser Mönch aus, von einer nicht gerade schönen oder unergründlich tiefsinnigen, aber doch sehr interessanten Gesichtsbildung, der uns hier dargestellt ist, mit einer Wahrheit und Innigkeit, die jeden ergreift und überrascht, und mit einer Vollendung ausgeführt, die wenig ihres Gleichen hat. Der Hintergrund ist ganz einfarbig, ein mattes Dunkelgolden oder leuchtendes Hellbraun, welches um das Haupt des Begeisterten einen Schein formirt, und sich durch unmerkliche Abstufungen immer mehr bräunt, und in den Hintergrund verliert. In der obern Ecke links sieht man einige Andeutungen von Figürchen, welche die innern Gesichte des Verzückten bezeichnen sollen. Es erregt diese Anschauung das Gefühl von einer ganz neuen Gegend der Kunst, und kein italiänisches, kein deutsches Gemählde ist ihm ähnlich, oder von gleicher Art. Man bemerkt bey den spanischen Mahlern öfter eine Neigung, sich diesen Zustand verklärter Ekstase zum Ziel und Ge-

genstand zu wählen; es ist, als drängte es sie nach der geheimnißvollen Pforte der himmlischen Anschauungen, als der geistigen Welt und eigentlichen Heimath der höhern Mahlerkunst. Auch die Art der Mahlerey in jenen Bildern ist eine ganz eigenthümliche; zwar kann man wohl im Allgemeinen sagen, es ist nicht der Styl der alten italiänischen Schule, nicht die strengen Umrisse eines Leonardo, nicht die reinen Farbenmassen im heitern Lichte, wie bey den besten Alten; nein, es sind die schwebenden Umrisse, diese mit unendlichem Fleiß verschmolzne und ausgearbeitete Natürlichkeit und Täuschung der Farbenmischung, welche wir bey den spätern Italiänern finden. In Rücksicht dieses vollendet Verschmolzenen könnte man die Farbenbehandlung mit der des Dominichino vergleichen; aber dieser geht mehr auf das Weiche allein, und neigt sich oft zum Hellen und Weißen; Murillos ist dunkler in den Farben, sein Gefühl mehr ausschließend traurig, sein Sinn herber. Was aber den unendlichen Fleiß der Ausführung bey diesen schwebenden Umrissen und verschmolzenen Farben betrifft, so wird man aus der spätern italiänischen Schule vielleicht nur im Corregio etwas Gleiches finden. So wie dieser gehört auch Murillos gleichfalls unstreitig zu den ganz musikalischen Mahlern. Einestheils rechne ich schon bey Mahlern von Genie und originellem Sinn jenes Verschwebende der Umrisse und Verschmolzene der Farbe zu dieser Aneignung des musikalischen Geistes und der musikalischen Behandlungsart; wo es aber bey diesem oder jenem späten Mahler sich doch nicht aus diesem Grunde herleiten läßt, da wird es nur aus Nachahmung oder einer ganz verfehlten Tendenz von Täuschung

und Natürlichkeit entstanden seyn, deren Verirrung kaum noch in das Gebiet der Kunstbetrachtung gehört. Außerdem ist aber das Musikalische des Murillos auch in der Wahl der Gegenstände, und in dem vorherrschenden Gefühl, worauf alles bezogen wird, sichtbar. Es gilt dieses vielleicht mehr oder weniger auch von andern Mahlern der spanischen Schule. Überall scheint ihr Streben auf das Sentimentale zu gehen; aber es ist eine Schwermuth, eine Traurigkeit von einer ernsten und großen Art. So nehmen sie auch die religiösen Gegenstände. Es findet sich eine Madonna in diesem Style von Velasquez zu Dresden; in dem hiesigen Museum ist eine ganz ähnliche, der Angabe nach von Murillos. Auch sah man vor einigen Monaten ebenfalls im Museum einen Bettlerknaben von demselben; von Kummer und Noth gebeugt, mit Hunger und Ungeziefer kämpfend; die zerlumpte Kleidung, der dürftige Hausrath umher bildet ein trauriges Stillleben zur Umgebung, und das Ganze ist von einer ergreifenden Wahrheit. Vortrefflich gemahlt findet es ein jeder, aber viele von den Idealisirenden stoßen sich mit Eckel an dem Gegenstande. Eine oberflächliche Art zu fühlen; als ob der Gegenstand der Gegenstand wäre, und nicht vielmehr die eigenthümliche Art und Weise, wie er genommen ist! Ein Bettlerknabe ist ein Bettlerknabe; aber auf wie unendlich verschiedne Weise kann er genommen und dargestellt werden! Ein leichter Mahler wird bloß auf das komisch in die Augen fallende und Drollige der äußern Erscheinung sehen, sie nur so darstellen; allenfalls mit der naiven Behaglichkeit, welche die leichtere Natur auch noch im Elende behalten kann. Ein nach Art des Leonardo oder Dü-

rer tiefdenkender oder grübelnder Künstler wird uns die innere Zerrüttung, welche das Elend in der Gestalt und selbst in dem Gemüthe des Menschen verursacht, mit ergreifender Wahrheit zeigen, und durch die Tiefe seiner Wahrnehmung unsern Verstand mit Erstaunen füllen. Der ernste Spanier hat die Niedrigkeit dieses Elendes so innig rührend und doch so würdig ernsthaft gefaßt, daß das individuelle Bild uns erscheint und auf uns wirkt, wie eine allgemeine Betrachtung über die Bedürftigkeit und Niedrigkeit des menschlichen Lebens und Daseyns überhaupt. Nur ist freylich die Mahlerey, so vortrefflich sie ist, doch nicht so einzig schön, als an jenem Begeisterten und an jener Betenden, welche man als Gegenstück zu jenem erstern betrachten mag. Es ist gleichfalls in Lebensgröße, eben so vollendet gemahlt, und jenem so ähnlich gedacht, daß nichts mehr darüber zu sagen bleibt. Vielleicht kann dieses Gemählde sogar dem Ideal des Schönen näher zu stehen scheinen, doch ist das Bild des Mönchs künstlicher wegen des tiefern Ausdrucks. Ein Ausdruck des verklärten Gesichts, welchen der noch im wirklichen Leben wandelnde Mensch höchstens nur während eines Augenblicks von Ekstase haben kann, ist auf der äußersten Spitze ergriffen, festgehalten, und mit höchster Täuschung dargestellt; die höchste Verzückung und die klarste Besonnenheit, beyde sind zugleich in einem Moment ausgedrückt, der auch gerade nur ein vorüberschwebender Moment seyn kann.

Noch ist zu bemerken, was freylich auch in andern Werken der spanischen Schule gefunden wird, an diesen Gemählden aber in einem besonders hohen Grade sich zeigt; eine äußerst markirt nationale spanische Physiognomie al-

ler Gesichtsbildungen nämlich, die sehr schwer durch bestimmte Merkmale in einen festen Begriff zu fassen seyn würde, deren Charakter aber doch so deutlich ist, daß er im ersten Anschauen gleich gefühlt wird und kein Zweifel darüber Statt finden kann. So sieht man auch den meisten Figuren des Raphael oder des Leonardo noch den Italiäner an, und so hat auch Dürer nur Deutsche gemahlt. Eigentlich versteht es sich freylich von selbst, daß die Mahlerey, welche ihren Gegenstand nicht bloß in einer idealisch allgemeinen Form darstellt, sondern mit individueller Wahrheit, und bis zur Persönlichkeit wirklich geworden, nicht umhin kann, auch in den Gesichtsbildungen diesen Charakter an sich zu tragen, und ihre Nationalphysiognomie nicht verläugnen wird. So war es wenigstens nach der Art und Kunst der alten Mahler; eine Kunst und Art, für welche unsre angehenden Künstler viel zu weise geworden sind. Aber eben darum kann es nicht oft genug in Erinnerung gebracht werden, daß sie, die ganz allgemein und rein abstract mahlen wollen, das Beyspiel des ganzen Alterthums aller Schulen gegen sich haben. Ein sehr auffallender Unterschied zeigt sich jedoch hiebey in dem verschiedenen Gange der italiänischen und der deutschen Schule. In der italiänischen Schule haben grade die Gesichtsbildungen auf den ältesten Gemählden, von Ghirlandajo oder noch früher anzufangen, einen recht schneidend italiänischen Ausdruck und Charakter; in den großen Mahlern der blühenden Zeit erweitert sich diese Anfangs noch herbe Nationalform der Gesichtszüge in eine mehr idealische Bildung, die aber doch noch mit der lebendigsten Persönlichkeit gepaart ist; bis dann auch diese sich bey den

eklektischen Mahlern der neuern Zeit in eine abstracte Allgemeinheit der Züge, und leere charakterlose Anmuth des Ausdrucks verliehrt.

Den Reichthum der Lucianischen Sammlung an vortrefflichen Werken der italiänischen Schule werden folgende kurze Angaben schon hinreichend zeigen.

Eine Kreuzigung, angeblich von Michel Angelo; in Farben, aber im verjüngten Maaßstabe, daher ich auch nicht wagen mag, Betrachtungen über diesen Künstler darauf zu gründen, den man nur zu Rom aus seinen Alfresko's verstehen lernen kann.

Eine Leda, von Andrea del Sarto. Im verjüngten Maaßstabe, aber nicht sehr klein. Eines der vorzüglichen Bilder von diesem Mahler. Leda, ganz nackt, steht in der Mitte, der Schwan neben ihr; die kleinen Buben kriechen am Boden aus den Eyern hervor, die Schaalen durchbrechend. Im Gesicht der Leda herrscht eine eigne Mischung von einer beynah gemeinen Ueppigkeit und von mütterlicher Kraft.

Die Geschichte des verlohrnen Sohnes, von Titian; ein großes Gemählde in natürlicher Größe. Die Figuren sind nicht das Beste daran, beynah ein wenig wie Paul Veronese; aber eine schönere Landschaft sah ich noch nicht. Der ganze Hintergrund eine Kette von blauen Bergen, himmlisch heiter und ganz Bellinisch. Wenn man dieses gesehen hat, was aber eigentlich nur symbolisch, und in willkührlicher Abweichung von der Natur gemahlt ist, dann betrachte man noch Landschaften, die nichts sind als Copieen schöner Gegenden!

Ein geistlicher Fürst, von Perugino; im Hintergrun-

de zwey Paare in Verehrung knieender Heiliger. Ein Bildchen im verjüngten Maaßstabe, und in der beschränkteren Manier dieses Meisters; doch ist jede, auch eine schwächere Erinnerung schätzbar an den schönen Styl der ältesten Zeit, da der bescheidne Künstler nicht seynsollende Riesenfantome in Schimmer und Nebel theatralisch erscheinen ließ, sondern auf heitrer Lichtfläche, in strengen Umrissen und einfacher Symmetrie der Gestalten, auch in kleinerm Maaßstabe, noch die lieblich bedeutenden Sinnbilder der weltumfassenden katholischen Frömmigkeit, in eigner Farben-Schönheit, mit stillem Fleiße, wie eine Schrift von Hieroglyphen entwarf.

Eine Venus, von Allori; über Lebensgröße. Die Göttin liegt unbekleidet ausgestreckt im Vordergrunde; mit dem rechten Arm streitet sie gegen einen jungen Liebesgott, ihm den Bogen, wo ich nicht irre, entwindend. Ihr aufgerichtetes Haupt, individuell, aber voll von hohem Liebreiz; überhaupt ein herrliches Weib. Die Ausführung ist sehr warm, ausgearbeitet und kraftvoll, ganz des kühnen Gedankens würdig, die hohe Göttin der Liebe in nackter Schönheit, hoch über Lebensgröße gestaltet, so wie die größer fühlende Vorwelt sich die Götter dachte, dem Auge des bewundernden Beschauers in herrlicher Wahrheit zu zeigen. Ein schätzbares Werk von hoher Vortrefflichkeit! Aus der späteren italiänischen Schule wird man nicht leicht ein Bild finden, das größer gedacht, wenige die kraftvoller ausgeführt wären; und auch die feinere Anmuth des gewöhnlichen kleinern Maaßstabes lächelt uns aus dem reichumlockten Haupte des jungen Amor entgegen. Es werden nur selten Bilder von diesem Meister ge-

sehen; das Pariser Museum zeigte uns deren in den bisherigen Ausstellungen noch keines.

Ein Porträt Franz des Ersten, von Leonardo da Vinci, war hier zu sehen, welches zu den ausgearbeitetsten gehört, die man von diesem Meister kennt. Ferner eine Frau, die einen Becher hält; ein Kniestück. Die Gesichtsbildung kommt einem bekannt vor; es ist, als gliche sie einer oder der andern, deren man sich aus sonstigen Werken der Leonardischen Schule erinnert. Ich fand sie besonders nicht ohne Aehnlichkeit mit der Herodias von Solario auf dem Pariser Museum. Das wichtigste von Leonardo ist ein allegorisches Bild; die weltliche Eitelkeit und die Andacht, oder der von der Welt entfernte und abgeschiedne Ernst, überhaupt die jener eitlen entgegengengesetzte Gesinnung. Ein Kniestück, nur diese beyde Figuren enthaltend. Die gute Gesinnung ist hier, was die Darstellung betrift, mehr in den Hintergrund gestellt, nur negativ gehalten, etwas trübe und farblos, gleichsam nur im Gegensatz der selbstgefällig lächelnden, auf das sorgfältigste ausgeputzten, und eben so sorgfältig ausgemahlten Eitelkeit; ein Gesicht von der tiefsten Bedeutung. Aus solchen symbolischen Bildern vorzüglich, wie dieses ist, muß man den streng sondernden, und bey der lebendigsten Individualität und ganz persönlich gewordenen Wirklichkeit in der mahlerischen Ausführung, in seinen Begriffen und Gegenständen abstract forschenden und tief sinnenden Geist dieses Philosophen unter den Mahlern zu erforschen streben.

Von Raphael enthält diese Sammlung außer einem skizzirten Haupt des Jehova, und einem anziehenden Porträt des Mahlers Fattore, zwey Madonnen, wovon be-

sonders die eine, in Spanien erstanden, mit den schönsten verglichen werden kann, die dieser liebevolle Geist nur je ersonnen hat. Sie ist in Lebensgröße, in freyer heiterer Landschaft; hierdurch, so wie durch die glänzendste Schönheit der Farbe der unter dem Namen der Gärtnerin bekannten Madonna, auffallend und unverkennbar ähnlich. Das Kind schläft, und die Mutter den Schleyer aufhebend, der es bedeckte, betrachtet es, indem Johannes anbetend zur Seite steht. Diese ganze Composition, und besonders auch die Lage des schlummernden Kindes ist fast ganz dieselbe, wie in dem unter dem Namen des Stillschweigens bekannten und auch in Kupfer gestochnen Bilde, dessen wir schon oben erwähnt haben. Man könnte sagen, dieses Bild ist die Verbindung von jenen beyden, es hat viel von dem einen und viel von dem andern; man weiß nicht von welchem am meisten. Nur ist der Kopf und die Gesichtsbildung des kleinen Johannes zwar wahrhaft kindlich froh und kräftig, aber etwas breiter und dicker, nicht so edel als auf anderen heiligen Familien von Raphael. Diesen Charakter hat auch das Christkind auf der andern Madonna des Raphael, welches diese Sammlung besitzt; die sonst in der Stellung, in der Art, wie die Mutter das Kind trägt, und selbst im Ausdruck viel von der Madonna della Sedia hat; in so fern man sich auf Kupferstiche und Copien von dieser verlassen darf, denn das im Schlosse zu St. Cloud befindliche Original sah ich noch nicht. Es ist dieses Bild unter dem Namen der Madonna del Candelabro bekannt, wegen der umgebenden Verzierung. Durch alles dieses wird bestätigt, was wir schon früher bemerkt haben, daß die große Anzahl der Marienbilder von Raphael

gleichsam als eine Reihenfolge zu betrachten sey, wo ein unleugbarer Fortgang sichtbar ist, von einer Idee, wie dieser Gegenstand darzustellen sey, zur andern. Er suchte hier ein Ideal, was ihm tief in der Seele lag, auf verschiedenem Wege zu erreichen, fast durch alle Abstufungen von der irdischen Anmuth und Lieblichkeit seiner Madonna della Sedia und der Maria im Garten, bis zu der höchsten Stufe göttlicher Erhabenheit, auf dem großen Mutter Gottesbilde zu Dresden. *)

Endlich noch eine wunderschöne heilige Familie von Bellin. Ein Kniestück in Lebensgröße, auf hellem Grunde in heiterm Lichte gemahlt. Zur Rechten des Beschauers eine Heilige, liebevoll zum Kinde gewandt, zur Linken Joseph, ein herrlicher Alter; in der Mitte die Mutter, das Kind nach dem Alten und etwas gegen den Johannes haltend, der tiefer unten im Vorgrunde anbetend hinaufsieht. Ein himmlisch schönes Figürchen; die Arme kreuzweis fromm über die Brust gefaltet, krause schwarze Haare, und dunkelschwarze Aeuglein; so schön und kindlich fromm, ganz Natur und Wahrheit. Die Gesichtsbildung

---

*) Dem Ausdruck und Bedürfniß der stillen Andacht und inniger Frömmigkeit entsprechen am besten zwey Raphaelische Marienbilder in Florenz, von mittlerer Größe und sehr einfacher Behandlung; die eine in Casa Tempi, die andre im Pallast Pitti, aber nicht in der Sammlung, sondern im großherzoglichen Schlafgemache, wo sie im Jahre 1819 befindlich war, und diese verdient am meisten jenes Lob. Die Marienbilder in diesem Charakter würden dann eine mittlere Region in der ganzen Reihe bilden, als Stufe und Mitte zwischen der noch ganz kindlich lieblichen Maria im Garten, und dem großen Madonnenbilde der letzten Zeit.

der Heiligen ist von der vollendetsten Anmuth und Schönheit, etwa wie die Eine im Gefolge der zum Tempel hinansteigenden Maria, auf dem lieblichen Bilde des Bellin zu Dresden. Nicht ganz so die Mutter; sie hat eher etwas leidendes oder kränkliches; um so tiefer liebevoll ist ihr Ausdruck. Der Gegensatz und das Absichtliche, die höhere Schönheit der Nebenfigur zu geben, ist auffallend. Es ist, als hätte der Mahler sagen wollen, sie ist mehr als schön; und auf diesem Wege versucht, das undarstellbare Göttliche deutlich zu machen. Noch sonderbarer ist das Kind; wer in der Kunst nur täuschende Nachahmung des Angenehmen und Gefälligen sucht, der wird es schwerlich loben, und wird den kleinen Johannes vorziehen. Aber diese Heiterkeit und Stille, die Traubenähnlichen Locken, die das Haupt recht eigentlich umkränzen, diese regelmäßig geschwungnen und diese so deutlich und rein construirten Umrisse und Formen, die dennoch kindlich und übervoll sind, erregen allerdings den Gedanken, und müssen ihn erregen, daß dieses Kind mehr als ein Kind sey, daß es ein göttliches Kind sey. Und was andres als dieses kann und soll der Zweck des Mahlers bey diesem Gegenstande seyn, oder richtiger bey diesem Ideale? Denn die Vereinigung des scheinbar widerstreitenden, die dennoch indirect erreichte Darstellung des an sich Undarstellbaren, ist ja gerade das einzige, was auf diesen Namen wenigstens in der Mahlerey mit Recht Anspruch machen kann. Und doch ist es, wiewohl die Natur in einigen der angegebenen Punkte willkührlich modificirt ward, ganz Kind, welches bey andern Mahlern, die jene Göttlichkeit durch einen über-

triebenen, unkindlich wilden Ernst zu erreichen suchten, nicht der Fall ist.

Noch enthält diese Sammlung manche andre unschätzbare und wichtige Werke der italiänischen Schule: eine unvergleichlich schöne Judith, von der mir der Meister nicht genannt wurde; eine Magdalena von Guido, welche nicht nur das meiste andre, was ich von diesem Meister sah, übertrift, sondern selbst der Fortuna auf dem Museum bey weitem vorzuziehen ist, wegen der Weichheit und Wärme der Farbe. Ferner einige Porträte und kleinere Bilder, auch aus der ältern Schule, und manches andre, was mir durch die Nähe jener überwiegenden Meisterwerke verdunkelt ward. Auch auf diese müssen wir uns vorbehalten, noch zurückzukommen, wenn öfter wiederholte Beschauung, manches einzelne genauer zu charakterisiren, in den Stand gesetzt haben wird. Indessen wird doch auch diese vorläufige Notiz für denjenigen, der Kenntniß und Uebersicht von den bedeutendsten Werken der Mahlerey besitzt, hinreichend seyn, um die Wichtigkeit und den Reichthum dieser herrlichen Sammlung darnach zu beurtheilen.

An dieser Stelle sey es vergönnt, wie an einem schicklichen Ruhepunkte bey einigen allgemeinen Betrachtungen zu verweilen, ehe wir zur Darstellung andrer Denkmahle der alten Mahlerkunst fortschreiten, wozu diese allgemeinen Betrachtungen die beste Einleitung seyn werden. Der Grund dazu ist folgender. Eine wo möglich vollständige Uebersicht aller wahrhaft wichtigen alten Kunstwerke, die gegenwärtig zu Paris vereinigt sind, wie wir sie nach und nach wohl zu geben wünschen, kann für die

Folge sogar von historischem Werth seyn, und allerdings haben wir sie in der Voraussetzung unternommen, daß sie für alle Freunde der Kunst einiges Interesse haben würde. Nun aber ist es nicht möglich, Kunstwerke darzustellen, als aus einem festen Standpunkt, nach einer bestimmten eigenthümlichen Ansicht der Kunst. Eine solche liegt bey allen hier mitgetheilten Darstellungen durchaus zum Grunde; und wenn ich dabey gar nicht auf allgemeine Beystimmung rechne, so darf ich doch sagen, auch diejenigen, welche ganz anders denken, werden Einheit und durchgängigen Zusammenhang darin nicht vermissen. Diese Ansicht aber irgend jemand andemonstriren, oder auch nur ihn dazu überreden zu wollen, das würde ganz und gar gegen meine Gesinnung streiten. Denjenigen Lesern aber, auf die ich vorzüglich Rücksicht nehme, glaube ich es schuldig zu seyn, von meiner Denkart Rechenschaft zu geben, und die hier zum Grunde gelegte Kunstansicht, besonders über Mahlerey, in einigen bestimmten Grundsätzen über die Hauptmomente klar aufzustellen; so daß jeder leicht übersehen mag, worin wir einstimmig sind oder verschieden, und wo der Grund der Verschiedenheit liege, nach diesem Maaßstabe aber dann bestimmen kann, in wie fern meine Darstellung auch für ihn gelten dürfe, oder was er davon abzurechnen habe.

Noch ist zu erinnern, daß die nachfolgenden Grundsätze so wenig willkührlich ersonnene Theorie sind, daß sie sich vielmehr fast ganz auf das Beyspiel der ersten und vorzüglichsten italiänischen und deutschen Mahler gründen, ja eigentlich selbst nichts ausdrücken, als die Absicht, zu dem großen Style dieser alten Schule zurückzukehren. Für

diejenigen, welche auch in der Kunst und über dieselbe zu philosophiren lieben, erinnere ich nur, daß es zwar nicht schwer seyn würde, was über Mahlerey als allein gut und richtig erkannt worden, mit noch allgemeineren Wahrheiten in Verbindung zu setzen, und nicht nur die Idee einer Kunst, wie etwa die Mahlerey ist, im System der übrigen Künste, sondern auch die vornehmsten Grundsätze derselben, aus der wesentlichen Beschaffenheit und organischen Einrichtung des menschlichen Geistes und Daseyns, so wie aus der Natur seiner Eigenschaften und Thätigkeiten abzuleiten; aber eben, weil es nicht schwer ist, kann es auch füglich unterbleiben, da es überdem leicht zu einem sehr großen Mißverständnisse führen, und ganz gegen die Würde der Kunst verstoßen könnte. Es ist nämlich die göttliche Kunst der Mahlerey etwas mehr, als eine bloß nothwendige Entwicklung der menschlichen Natur, wie sie es zu seyn, in einer Deduction der Art scheinen müßte. Eben darum weil sie eine dem Göttlichen gewidmete, das Göttliche darstellende Kunst ist, müssen wir ihren Ursprung in der Freyheit und Willkühr suchen, deren Erfolg die Menschen zufällig zu nennen pflegen; denn nur die Nothwendigkeit und Nothdürftigkeit kennend, und nur in dieser lebend, begreifen sie die höhere Kraft der Freyheit, nur als Ausnahme von der gemeinen Regel, das Positive nur als Verneinung der Schranke, oder Aufhebung des Gesetzes. Ich will sagen, andre vielleicht recht nützliche Künste mögen nothwendig seyn; so daß man mit Recht von ihnen sagen kann, sie mußten entstehen, sobald nur die Vernunft des Menschen und irgend eine materielle Bedingung als äußre Veranlassung dazu gegeben war.

Aber ferne sey es von uns, durch solcherley Behauptung uns an der geheiligten Kunst der Mahlerey zu versündigen; recht wohl könnte der Mensch ohne sie bestehen. Das System der an sein reines Wesen nothwendig geknüpften Bedingungen und nothwendig aus ihr hervorgehenden Kräfte würde dadurch nicht verändert oder unvollständig gemacht werden: wohl aber würde ihm eines der wirksamsten Mittel fehlen, sich mit dem Göttlichen zu verbinden, und sich der Gottheit zu nähern, wenn er dieser weit mehr als vernünftigen, sondern gottbegeisterten Kunst entbehrte. Ueberhaupt wäre es in diesem Fall und in jedem andern wohlgethan, wenn die Philosophie sich begnügte, das Göttliche, was als ein Positives gegeben und wirklich vorhanden ist, zu verstehen, und wissenschaftlich darzustellen oder zu entwickeln, nicht aber es erst ableiten und beweisen und gleichsam selbst hervorbringen wollte; weil sie eben damit seine Göttlichkeit vernichtet, wenn sie, sein Wesen ganz verkennend, selbst bemüht ist, es in den Begriff der Nothwendigkeit d. h. in die gemeine Sphäre des abstracten Denkens, herabzuziehen; wodurch allen denen, welche jede positive Offenbarung des Ewigen läugnen möchten, der größte Gefallen geschieht. Nur an der Anschauung und zugleich mit ihr kann sich die Idee entwickeln und es giebt keine andre Theorie der Kunst als eine geschichtliche.

Die nun aufzustellenden Grundsätze sind in dem Bisherigen zum Theil schon beyläufig erwähnt worden, und werden hier nur schärfer zusammengefaßt. Auch sind sie meist blos negativ, und lassen der Eigenthümlichkeit und dem erfindenden Genie, wann der richtige Weg einmal gefunden, oder vielmehr wenn man zu demselben zurück-

gekehrt seyn wird, für die weitere Anwendung den freyesten und weitesten Spielraum.

Von diesen festzustellenden Grundsätzen nun ist der erste der, daß es keine Gattungen der Mahlerey gebe, als die eine der ganz vollständigen Gemählde, welche man historische zu nennen pflegt, schicklicher aber gar nicht mit einem besondern Gattungsnahmen belegen würde, oder lieber symbolische Gemählde nennen sollte. Was man sonst von andern, als wirklich verschiednen und abgesonderten Gattungen zu sagen pflegt, ist nur eitler Wahn und leere Einbildung. Die Landschaft ist der Hintergrund des vollständigen Gemähldes, und nur als solcher hat sie ihre volle Bedeutung; der Vorgrund aber müßte sehr schlecht und trivial behandelt seyn, falls er ausführlich ist, wenn man ihn nicht ein Stilleben nennen könnte. So ist die schöne Landschaft der bedeutende Hintergrund bey Titian, Leonardo, Raphael und Bellin; das Stilleben abgesondert und an sich genommen, ist etwas geringfügiges, aber durch den Gebrauch und die Stellung erscheint es als ein bedeutend gewordnes, wie es auf den Vorgründen von Dürer zerstreut liegt, oder bey Mantegna, in der größten Vollkommenheit der Ausführung aber bey Leonardo, und weniger oder mehr bey allen großen Mahlern des Alterthums; in solchen Nebenwerken, welche erst durch ihre Beziehung auf das Ganze ihre Bedeutung erhalten, so wie hinwieder ihre Bedeutsamkeit durch die wunderbar vollendete mahlerische Ausführung hervorgehoben ist. Wie dasjenige, was man Blumenstücke nennt, zur Verzierung und Umkränzung des Ganzen gebraucht werden könne, und erst da recht klar wird, was es soll, zeigt Corregio, Raphael,

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

ja schon Mantegna aufs herrlichste. In Verbindung mit dem ganzen vollständigen Gemählde werden alle diese Dinge bedeutend seyn; das Bedeutende aber, ist überhaupt der Zweck aller höhern Mahlerey, und ohne dasselbe würde sich die Landschaft und das Stilleben in eine bloß mechanische Kunstgeschicklichkeit und Ueberwindung des Schwierigen, auch an einem widerstrebenden und schlechten Stoff, oder aber vollends in täuschende Nachahmung des bloß sinnlich Gefälligen und in eine ganz unkünstlerische Gemeinheit verirren. Das Portrait macht davon keine Ausnahme. Es ist gleichfalls nur ein Theil des ganz vollständigen Gemähldes, und wehe demjenigen, welches gar keine Gesichtsbildung enthielte, von der man sagen könnte, sie ist so wahr und so bedeutend, als sey es ein Portrait, wenn es gleich keines wäre. Nun ist zwar nicht zu tadeln, wenn der Künstler auch außer den ganz vollständigen Werken, in denen er sein eigenstes Gefühl und ganze Existenz niederlegt, auch dann und wann ein bedeutendes Gesicht einzeln nachbildet und zum Andenken fixirt. Große Mahler haben solches gethan, so wie sich von ihnen auch erfindungsreiche Entwürfe finden, die entweder nie, oder nicht ganz so ausgeführt sind, wie sie entworfen worden. Alles solches aber ist nur als Fragment zu betrachten; als Skizze und Vorarbeit für künftige Werke, oder Studium zur individuellen Bildung des Künstlers, nicht aber als eigentlich vollendetes Kunstwerk.

Bey dem Portrait findet außer dem noch ein geschichtliches Interesse Statt, wie es uns der Anblick von treuen Abbildungen merkwürdiger Personen jederzeit einflößen wird, ohne daß dieses schon für eine wahre Kunst-

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

anschauung gelten kann, wenn es nicht durch die künstlerische Behandlung dazu erhoben wird. Eben dieß gilt auch von der Landschaftsmahlerey, wenn sie treu nach der Natur entworfen ist, und uns etwa die bekanntesten Gegenden eines wegen seiner Naturschönheit oder wundersamen Gestaltung von Bergen, Pflanzen und Gewässern berühmten Landes vor Augen stellt. Wer würde nicht gern eine solche Nachbildung von schönen Gegenden entfernter Länder, die wir nicht selbst zu sehen Gelegenheit hatten, oder zur Wiedererweckung des Eindruckes bey denen, die sie wirklich gesehen haben, mit dem Auge durchgehen; so wie eine Sammlung Kupferstiche mit den treuen Bildnissen geschichtlich berühmter Personen, oder den Volkstrachten und Nationalgebräuchen entfernter Welttheile, so wie von dem, was auch die vaterländischen Provinzen eigenthümlich Seltnes und ausgezeichnet Charakteristisches der Art enthalten? Alles dieses gehört aber noch nicht eigentlich zur Kunst, so wenig wie eine anziehende neue Reisebeschreibung, oder eine mit Geist abgefaßte Biographie, schon ein poetisches Kunstwerk sind; obwohl die Charakterdarstellung so wie die Naturschilderung allerdings Bestandtheile einer vollendeten dichterischen Darstellung bilden und als Elemente wesentlich mit zu dem Ganzen derselben gehören. Wenn sich übrigens das Portrait und die Landschaft, bey einiger künstlerischen Behandlung, noch am dauerndsten als eigne und abgesonderte Gattungen erhalten können; so darf uns dieses eben nicht Wunder nehmen, da ganz abgesehen von dem persönlichen oder geschichtlichen Interesse an dem Portrait, das menschliche Angesicht ohnehin unter allen Darstellungsgegenständen der

bildenden Kunst der vornehmste ist. Der Anblick einer reichen Landschaft aber erregt in der Natur, wie in der Nachbildung, die Fantasie eines jeden einigermaßen empfänglichen Gemüths auf eine eben so angenehme als leichte Weise; wiewohl dieser Eindruck nur in der Natur selbst sich immer gleich bleibt, während der Genuß, welchen jene Nachbildungen bewirken sollen, bald einförmig wird. Ueberhaupt aber wird bey der isolirten Landschaft, der Natureindruck mehrentheils und sehr leicht das eigentliche Kunstgefühl überwiegen und verdrängen; und dieses ist der Grund, weshalb ich, die Absonderung der Landschaftsgemählde einmal zugegeben, jene beschränktere Gattung des Ruysdael fast vorziehe, wo nur ganz geringe Gegenstände gewöhnlicher Natur, durch die hineingelegte, tiefe Bedeutung und vollendet künstlerische Behandlung, erst zu einem schönen Kunstwerke erhoben werden, da die Natur eigentlich doch überall eine Fülle von verborgen hervorquellender Schönheit enthält, sobald nur das Auge da ist, welches dieses zu fühlen versteht, und mit dem Sinn dafür begabt ist. Denn hier ist es wirklich eine Kunstanschauung, welche uns das Gemählde gewährt; dagegen in jener andern, umfassenden, dem Anschein nach viel großartigeren Gattung, in welcher Claude Lorrain so unübertrefflich und der Erste geblieben ist, wo der Mahler mit der Natur selbst, in der Nachbildung ihrer höchsten Prachtscenen wetteifern will, die Naturbewunderung jede andre Empfindung mit sich fortreißt, und auch das reine Kunstgefühl übertäubt; während auf der andern Seite die Herrlichkeit der Natnr doch durch keine Kunst jemahls erreicht werden kann.

Allerdings muß nun jenes geistig Bedeutende als Zweck der Kunst zugleich schön seyn, wenn es nicht bloß für die Andacht oder für die Erkenntniß einen Zuwachs gewähren, sondern den Eindruck eines Kunstwerkes hervorbringen soll. Jede Kunst aber soll zunächst und vorzüglich nach dem streben, was sie am eigenthümlichsten unterscheidet, und worin sie vor andern Künsten das Höchste erreichen kann. Wenn nun die reine Form der körperlichen Schönheit in der Sculptur als der materiellesten Kunst am vollkommensten dargestellt wird; so wie die Musik, als Kunst der Seele, alle Tiefen des Gefühls erschöpfend in sich umfaßt; so ist der Geist, im verklärten Ausdruck der einzelnen Gestalten, oder in dem schönen Geheimniß einer liebevoll göttlichen Bedeutung, in der Composition des Ganzen, am meisten Ziel und Gegenstand, oder unterscheidender Charakter und die eigenthümlichste Sphäre der geistigen Kunst der Mahlerey.

So wie die Erzeugnisse der Kunst in die sogenannten Gattungen und Arten, so theilt man, das Wesen und Leben zerstörend, auch die Kunst selbst ferner noch in gewisse Bestandtheile, die man Zeichnung, Ausdruck, Colorit, oder was weiß ich sonst, zu benennen pflegt. Ein zerstörender Irrwahn ist es, auf diese Weise das, was ursprünglich und ewig Eins ist, zu zerreißen, und thöricht das Ganze zu vernichten, wo freylich vor der groben Behandlung der höhere Geist entfliehen muß. Es ist aber alt, dieses Uebel der Trennung und Auflösung der Kunst in ihre Elemente; alt nämlich unter den Neuern. Bey den Caraccis schon mag der Irrthum sich indirekt finden, und Mengs hat das Verdienst, ihn am deutlichsten ausgespro-

chen zu haben. Kein Mahler ist nach der Wahrheit derjenige Mahler zu nennen, bey dem nicht alles dieses sich gegenseitig bestimmt, und der bey solcher Zeichnung, bey diesem Ausdruck, ein anderes Colorit haben könnte, oder umgekehrt; und nichts versteht der Kenner von der Mahlerey, der da glaubt, Raphael hätte besser coloriren können, oder Corregio besser zeichnen. Es ist verdrießlich, solches Alphabet aller Kunstbildung noch sagen zu müssen. Will man aber einmal trennen, so trenne man, was sich allein trennen läßt. Und was ist dieses? Es ist Geist und Buchstabe, Erfindung und Ausführung. In allem menschlichen Thun bleibt eine große Lücke zwischen diesen beyden Dingen; in der Philosophie und im Leben, wie in der Kunst. Ja es lassen sich ganz bestimmt Gemählde aufzeigen, von denen man sagen kann, die Absicht darin ist groß und vortrefflich, auch die Ausführung ist kunstvoll und nicht gemein, doch entspricht sie keinesweges der Absicht vollkommen, so daß diese ganz erreicht wäre. Andre Gemählde aber sind in der Ausführung meisterhaft zu nennen, die Absicht aber, wiewohl sie nicht ganz ohne solche seyn werden, und seyn können, ist doch minder bedeutend, als in andern Gemählden. Nur aber ist in der guten Ausführung, Zeichnung sowohl als Colorit und Ausdruck, oder was man sonst noch einzelnes der Art aufzählen mag, mit zu begreifen, und zwar so, daß das alles nur ein einziges harmonisches und untrennbares Ganzes ist. Auch ist die Erfindung so zu verstehen, daß, was man Anordnung und Composition nennt, mit darunter begriffen ist; mit einem Worte, die Poesie in dem Gemählde. Nicht als ob der Gegenstand erdichtet seyn müßte;

aber doch muß der Künstler, was er darstellen will, eigenthümlich sich denken und ordnen, seine eigne Bedeutung ihm leihen, sonst darf er nicht diesen Nahmen tragen, und kann nur als ein bloßer Copist gelten. Geist und Buchstabe also, das Mechanische und die Poesie, das sind Bestandtheile der Mahlerey, weil eins in einem gewissen Grade seyn kann ohne das andere, oder doch weit unvollkommner. Einer möglichen Misdeutung müssen wir noch vorbeugen, was die Forderung der Poesie betrifft. Der Mahler soll ein Dichter seyn, das ist keine Frage; aber nicht eben ein Dichter in Worten, sondern in Farben. Mag er doch seine Poesie überall anderswo her haben, als aus den Werken der Dichter selbst, wenn es nur Poesie ist. Das Beyspiel der alten Mahler wird uns auch hier am besten orientiren. Poetisch zwar, wenn man dies auf die Poesie der Worte und der Dichter beschränken will, sind nur wenige Gemählde des Alterthums zu nennen, und diese wenigen sind eher etwas leichtsinnig gedacht und nicht die höchsten. Aber wir meynen darunter nur die poetische Ansicht der Dinge, und diese hatten die Alten näher aus der Quelle. Die Quelle der Poesie für die alten Mahler war theils die Religion, wie beym Angelico, beym Perugino, Fra Bartholomeo und vielen andern; theils kann es auch in andrer Weise die Philosophie seyn, wie bey dem tiefsinnigen Leonardo, oder aber beydes zugleich, wie in dem unergründlichen Dürer. Die Poesie der damaligen Zeit, oder doch was allgemein davon in Umlauf und den Mahlern bekannt war, war nicht so tief als jene Quellen, nicht so poetisch, wenn man das Wortspiel leiden will, als die katholischen Andachts-Ideen und die

sinnige Natur-Philosophie jener Künstler. Aber seitdem sich die Philosophie aus der Mathematik und Naturwissenschaft in das Gebiet der Worte und der reinsten, höchsten Abstraction zurückgezogen hat, wohin dem Künstler ganz zu folgen, keinesweges angemessen ist; und seitdem die Religion mehr und mehr auf das Gebiet der Sittenlehre eingeschränkt worden, dürfte für den Mahler, dessen Kunst doch auch eine umfassende, universelle, nicht so beschränkte Kunst ist, als Plastik und Musik, kein andrer Rath bleiben, als sich an die allgemeinste Kunst aller Künste und aller Fantasie, so wie des Ewigen und Schönen in ihr, anzuschließen: an die Poesie, wo er, wenn er sie gründlich studirt, beydes vereinigt finden wird, sowohl die erhabnen Andachts-Ideen als die tiefere Naturphilosophie der alten Zeit. Daß nun eine solche poetische Absicht in den Gemählden der alten, sowohl italiänischen als deutschen Schule durchaus vorhanden, ja der eigentliche Zweck der Mahler sey, das ließe sich durch vollständige Induction beweisen; und unsre Darstellung hiesiger Kunstwerke der alten Schule ist nichts anders als ein Beytrag dazu, da wir vorzüglicherweise die poetische Absicht oder die Idee in einem jeden Gemählde, deutlich zu machen überall uns angelegen seyn lassen. Um aber den allgemeinen Begriff dieser in so vielen alten Gemählden unläugbar vorhandnen poetischen Absicht praktisch deutlich auszudrücken, diene Folgendes. Man sagt gewöhnlich, der Mahler studire die Natur! Sehr wohl, er studire, oder er erforsche die Natur, besonders aber möcht' ich hinzusetzen, das Göttliche in der Natur. Man denke nicht, daß dieses eine spekulative Spitzfindigkeit sey; wer Ideen in Wor-

ten auszudrücken, und zu begreifen nicht ganz ungewohnt ist, wird mich ohnehin verstehen. Aber auch für den Künstler und seine Werke, ist der Unterschied sehr reell; gesetzt, er selbst sollte sich in die Worte nicht finden, und die gefühlte Absicht vielleicht nicht so deutlich in der Rede bezeichnen können, als der ruhige Beschauer. Was ist das Göttliche in der Natur? Nicht das Leben und die Kraft allein, sondern das Eine und Unbegreifliche, der Geist, das Bedeutende, die Eigenthümlichkeit. Und dieses ist nun, wie wir glauben, die eigentliche Sphäre der Mahlerey. Das unendliche Leben, die unendliche Kraft der Natur kann die Plastik zwar vielleicht noch deutlicher aussprechen, als diese: Wollust und Tod, Kraft und Bildung des Körpers zur reinsten Anschauung bringen; die Mahlerey aber würde ihre eigenste Bestimmung verkennen, wenn sie, wie jetzt freylich allgemein geschieht, nach demselben Ziele strebend, wie die Sculptur, statt was die alten Mahler angefangen haben, zu vollenden, der Antike ein täuschendes Schattendaseyn in leeren Versuchen nachkränkeln wollte. Und dieses führt uns zu dem dritten, letzten und wichtigsten Grundsatze: die Mahlerey sey Mahlerey und nichts andres. Und so äußerst einfach, fast tautologisch dieses scheint, wird es doch fast nirgends beobachtet. Auch behaupten wir es mit ganzer Strenge. Ich habe im obigen zwar Gemählde als bedeutend charakterisirt, deren eigenthümliche und vorherrschende Tendenz ich selbst musikalisch genannt habe. Aber dieses ist nur geschehen, um die Absicht, welche dabey obwaltete, anzuerkennen, und das Große, wie diese Absicht ausgeführt worden; denn auch der große und genialische Irrthum ist den Freunden der Kunst willkommen; nicht aber

geschah es, um den Irrweg selbst zu beschönigen. Es ist eben nicht nöthig, die jetzigen Künstler vor den Verirrungen des Corregio zu warnen; um dieser Gefahr ausgesetzt zu seyn, müßten sie das, was sie gar nicht sind, in einem weit höheren Grade seyn, nämlich vortreffliche Mahler. Nicht weniger irrig aber und verwerflich als die musikalische Mahlerey, ist die jetzt herrschende Tendenz, Plastik und Mahlerey völlig für Eins zu halten, und so beyde ganz und gar nicht zu verstehen. Am vollendetsten ist dieser Irrwahn in der neuesten französischen Schule; doch liegt der Grund auch davon schon im Mengs. Daß nun aber die Mahlerey nicht Plastik, und ihr Ideal von dem dieser Kunst ganz verschieden sey, dieses würde sich durch eine gründlichere Untersuchung der Antike selbst noch mehr bestätigen und von neuem bewähren. Sollte es aber scheinen, als stände die Forderung einer poetischen Absicht im Widerspruch mit dieser Behauptung, daß die Mahlerey vors erste nichts anders seyn sollte, als Mahlerey, so ist erstlich zu bemerken, daß die Poesie unter allen Künsten allein gleichsam eine allgemeine, alle übrigen verbindende Mittelkunst ist, und zweytens, daß dieses bloß auf die mahlerische Erfindung geht, die nur im Gegensatz des Mechanismus poetisch genannt wird, selbst aber allerdings eine eigenthümliche von der eigentlichen Poesie selbst noch ganz verschiedne Art und Beschaffenheit haben muß.

Dritte Sendung.

Reichthum der Kunst, dargestellt an einer mannichfaltigen Nachlese verschiedenartiger Gemählde der italiänischen Schule. Die Caritas von Andrea del Sarto, und eine Kreuzabnahme von Bramante; die heil. Agatha von Sebastian del Piombo. Ueber das Märterthum, als Gegenstand der Kunst und über die ältesten Gegenstände und ersten Grundanschauungen der christlichen Mahlerey. Ueber Dürers Zeichnungen, als Entwürfe zu Gemählden. Die Madonna della Sedia und die heil. Cäcilia von Raphael. Gemählde von Le Sueur. Bemerkung einiger Alterthümer in den altfranzösischen Denkmahlen; über Glasmahlerey. Die Antiope von Titian.

Im Frühjahre 1804.

So wie die Kunst selbst von der ursprünglichen Bestimmung, die sie in alten Zeiten überall hatte, die Kirche und den katholischen Glauben zu verherrlichen, und die Geheimnisse derselben noch schöner und deutlicher vor Augen zu stellen, als es durch Worte geschehen kann, durchaus nicht abweichen darf, ohne in alle Arten von Eitelkeit und endlich, zwischen mißverstandnem Ideal und bloßem Effekt schwankend, in eigentliche Gemeinheit sich zu verlieren; so darf auch die Theorie der Kunst nie von der Anschauung getrennt werden, ohne unvermeidlich in willkührliche Hirngespinste oder in leere Allgemeinheiten zu gerathen. Wir fahren also fort, den wahren Begriff der Mahlerey

nicht blos in einem dürftigen Umriß zu entwerfen, sondern an der Fülle einzelner Anschauungen alter Gemählde ausführlich darzustellen. Die Anschauung soll überall das Erste seyn; die Resultate derselben ordnen sich an den Ruhepunkten der Betrachtung von selbst zu allgemeinen Grundsätzen, deren Zusammenhang, so wie die innere Einheit der hier aufgestellten Ansicht, der Nachdenkende leicht finden wird.

Freylich kann die Anschauung der mahlerischen Kunstwerke, in Rücksicht auf die angeschauten Gegenstände, besonders gegenwärtig, durchaus keine systematisch vollständige seyn, sondern muß unvermeidlich fragmentarisch bleiben. Doch hindert dieses Fragmentarische der Anschauung keinesweges die Einheit der Ansicht für denjenigen, welcher die Idee der Mahlerkunst einmal richtig gefaßt hat; und es ist sogar gut, daß dadurch zugleich an etwas erinnert wird, was durchaus nicht vergessen werden darf. Die Anschauung der Kunst muß jetzt wohl fragmentarisch seyn, da die Kunst selber nichts andres ist, als ein Fragment, eine Ruine vergangner Zeiten. Zerrissen und zerstreut ist selbst der Körper der italiänischen Mahlerey; und selten, sehr selten nur findet man einige Aufmerksamkeit auf die ältesten Künstler und ältesten Gemählde dieser Schule, welche doch den ursprünglichen Begriff und Zweck der Kunst viel reiner und richtiger zu erkennen geben, als die späteren Werke. Noch weit schlimmer aber steht es mit der altdeutschen Schule, welche doch wohl eben so wichtig seyn möchte als die andre; ja noch wichtiger, insofern sie in der Gründlichkeit des Mechanischen unstreitig den Vorzug hat, und insofern sie der religiösen Bestimmung treuer war,

und auch immer nur Mahlerey geblieben ist, und nie in das Gebiet andrer Künste verirrte. Sie ist noch so gut als völlig unbekannt. Das Ganze der Kunst ist nicht mehr vorhanden, es ist zerstört; nur verlohrne einzelne Spuren derselben sind uns noch übrig, welche derjenige, welcher den Geist der Vergangenheit gefaßt hat, allenfalls zur Idee für die Zukunft wieder beseelen kann. Aber noch in einer andern Hinsicht erscheint uns dieses Zerstückte in dem Gange und Ueberblick der neuern Kunst. Nicht bloß der gesammte Kunstkörper der wirklich vorhandnen Werke ist fragmentarisch vertheilt in entlegene Länder, und zerstreut in die verschiedenartigsten Sammlungen, von denen eigentlich keine durchaus genügend und ganz vollständig ist, und wo oft weit von einander getrennt wird, was wesentlich zusammengehört und unmittelbar neben einander stehen sollte. Die christliche Kunst ist auch außerdem schon an sich selbst ein Bruchstück geblieben und eigentlich nie vollendet worden; und obwohl dieses in der Mahlerey nicht so in die Augen fallend ist, als an den unvollendeten Thürmen und Kirchen der gothischen Baukunst, die seit einem Jahrtausend unfertig dastehend, zum Theil noch ehe sie ausgebaut worden, schon wieder in Ruinen zerfallen; so trifft es doch auch hier ein, und gilt für beyde Schulen der christlichen Mahlerey, für die italiänische nicht minder als für die altdeutsche. In den alterthümlichen Gemählden des früheren Styls zwar, finden wir die rechten Kunst-Ideen und schönen Sinnbilder aus dem christlichen Mahlerkreise mehrentheils sehr tief empfunden, zum Theil auch schon ganz richtig gedacht und vollkommen deutlich entwickelt; am schönsten oft da, wo die Kunst selbst

für das Praktische der Ausführung noch in der Kindheit lag. Welche Fülle und welchen Schatz von wahrhaft himmlischen Mahlererscheinungen und lieblichen Kunst-Ideen enthalten nicht die frommen Bilder des Angelico da Fiesole; während sie im Technischen noch der Epoche der Kindheit der Kunst angehören, und in dieser Hinsicht weit zurückstehen gegen die gleichzeitigen Meisterwerke der altdeutschen Schule? So wie aber die Kunst im Technischen zur Vollkommenheit gesteigert und durch die Sicherheit in der Ausführung, nun auch die Fülle der Anmuth in der sinnlichen äußern Erscheinung zugleich mit der innern, geistigen Schönheit zu erreichen möglich ward; fing alsbald die Idee an, durch Nebenabsichten verdunkelt zu werden, und sich endlich ganz in diese zu verliehren. Man wollte seine Kunst und seltne Kenntniß sehen lassen und dadurch Erstaunen erregen; man strebte vor allem nach dem Sinnenreiz und suchte wohl gar wollüstige Eindrücke, oder man verwirrte sich in allerley andre eitle Zwecke; man wählte heidnische Gegenstände, und behandelte auch die christlichen auf eine ganz flache, möglichst sinnliche, beynah selbst heidnische, im Grunde aber eben darum ganz sinnlose Weise. Die italiänische Schule verfiel mehr und mehr in eine Anfangs erzwungene und erkünstelte, zuletzt aber völlig oberflächliche und charakterlose, nichts sagende, flache Idealität. Die deutsche Mahlerkunst aber ist wo möglich noch weniger zur Vollendung gediehen und noch um eine Stufe weiter unfertig geblieben, als selbst die italiänische. Die Reformation machte hier auch von außen einen gewaltsamen Abschnitt, indem sie den Kunstsinn von den gewohnten Gegenständen der christlichen Andacht weg-

lenkte. Daraus erfolgte denn in der neuern niederländischen Schule, jener Zustand von elementarischer Auflösung in der Kunst, vermöge dessen man, nachdem die zerstörenden Grundsätze in eine Art von System gebracht waren, nun alle nur denkbaren einzelnen Bestandtheile eines vollständigen Gemähldewerks, aus ihrem lebendigen Zusammenhange herausriß, und dann nicht bloß Landschaft und Portrait, sondern Küchen- und Speisekammergemählde, Jagd- und Hundegetümmel, Frucht- Blumen- und Viehstücke, Stilleben und Kirchenperspektive, häusliche Scenen und scherzhafte Caricaturen, Schlachtenmahlerey und halbkomische Volksgemählde, in bunter Abwechslung isolirt behandelte, und zur höchsten technischen Vollkommenheit zu steigern strebte, bis endlich in diesem chaotischen Gewirre von knechtischer Nachahmung aller möglichen rohen Naturgegenstände, die Kunst zur bloßen Technik herabgesunken und ihre ursprüngliche Idee ganz verlohren gegangen war.

Das glückliche Zusammentreffen der schönen Idee mit der technischen Vollkommenheit und anmuthigen Fülle der sinnlichen Gestaltung aber findet nur in den einzelnen Blüthemomenten des ältern Styls Statt, oder in den wenigen noch unverdorbenen Anfangspunkten der ersten, großen Zeit der neuern Schule. Fast überall ist diese harmonische Vollendung, der wir in der Anschauung des Kunstschönen vor allem nachforschen, nur eine herrliche Ausnahme; und darum muß man sich auch den Gang der Kunst, so leicht es ist, denselben im allgemeinen Umrisse zu bezeichnen, nicht zu unbedingt an eine strenge Regelmäßigkeit gebunden und in jenen Stufengang der Ent-

wicklung gewaltsam eingefugt denken; da ein einzelnes Werk oft weit über andre Produkte desselben Meisters hervorragt, oder auch aus seiner ganzen Zeit und Kunstepoche heraustritt. Dieses müssen wir wohl im Auge behalten, indem wir jetzt den Faden der Anschauungen wieder aufnehmen, und wollen, wo sich die Gelegenheit darbietet, nicht unterlassen, es bemerklich zu machen.

Unter denen in dieser letzten Zeit in dem runden Saale des Louvre ausgestellten Gemählden waren nur einige wenige neue von großer Bedeutung; die meisten waren schon früherhin ausgestellt gewesen.

Am erfreulichsten und anziehendsten unter den neu aufgestellten Gemählden war vielleicht die Caritas des Andrea del Sarto, Nro. 8. des Katalogs jener Ausstellung. Es ist eine liebende Mutter, von frohen Knaben umgeben und umschlungen; einer an ihrer Brust, andre auf ihren Knieen reitend, zu ihren Füßen gelehnt, mit Blumen und Früchten in frohem Lachen spielend, oder süß schlafend. Die Gestalt der Mutter ist hoch, schlank, edel; ihr Gesicht persönlich und schön, unter eigenthümlichen Kopfputz, klar aus hellen, klugen Augen blickend. Der Gedanke, dessen Bedeutung sich von selbst in dem Bilde ausspricht, ist schön, sehr einfach und jedem verständlich. Der vorzügliche Werth des Gemähldes besteht, nebst der naiven Fröhlichkeit und Heiterkeit des schönen Ausdrucks, ganz besonders in der Farbe; so leicht, zart, luftig und hell ist dieses Blau und Roth, und die Carnation der nackten Knaben dazwischen, und doch so gar nicht grell, so sanft gemildert, und wahr verschmolzen, daß es uns wie aus offnen heitern Augen der Liebe mit sanftem Reize anschaut.

Niemals noch sah ich ein Gemählde von diesem Meister in dieser Manier und von solcher Anmuth; es ist aus der alten Sammlung. Fast scheint es, als hätte unter allen Nachfolgern Raphaels, deren jeder sonst seine eigne sehr bestimmte Manier hat, von der er nicht abgeht, wenn gleich diese Manier, wie beym Giulio Romano, oft sogar, was schon der Meister selbst in einer einzelnen Rücksicht wollte, nur kräftiger und noch vollendeter, aber freylich auch einseitiger ausführt; es scheint, sage ich, als hätte der vortreffliche Andrea del Sarto vorzüglich die Vielseitigkeit und Mannichfaltigkeit seines großen Vorbildes geerbt. Denn so verschieden als die Bilder Raphaels unter sich sind, bey der dauernden Vorliebe für dieselben oft wiederhohlten Gegenstände, und der wiederkehrenden Ähnlichkeit mancher einzelner Gestalten, so zeigen sich auch einige Gemählde des Andrea del Sarto, als mannichfaltige Variationen über dasselbe durchgehende Grundthema.

Ausgezeichnet durch die Farbe sowohl als durch einzelne Parthien, fand ich die Geburt des Heilands von Spagnoletto Nro. 36; einem Mahler, der sich in den meisten andern seiner Gemählde nicht eben sehr von den übrigen schlechten italiänischen Mahlern und leichtsinnig rohen Naturalisten der spätern Zeit unterscheidet. Das lebhafte Ultramarinblau im Gewande der Mutter und am Himmel, so wie die Farbenpracht und Farbenwahrheit alles übrigen, nebst einer gewissen frommen Herzlichkeit und naiven Kraft, welche bey den spätern Italiänern so selten ist, lenkten den Blick darauf, der am längsten verweilte bey dem alten Hirten, welcher in fast mehr als Lebensgröße rechts aus dem Rande erscheinend, den Vorgrund

bildet. Er ist groß von Gestalt und von biederm treuherzigen Ausdruck; das rauhe, hier und da zerlumpte Fell, das ihn umgürtet, so wahr und ausführlich gründlich gemahlt, die ganze Figur doch sogar nicht gemein, ernst und bieder hereinschreitend; selten wird man auf einem italiänischen Bilde dieser Zeit noch eine solche Figur finden. Vielleicht ist der ernste Charakter des Spaniers hier sichtbar; auch in der Manier der Mahlerey und in der Art der Gründlichkeit derselben ist etwas, was mehr an Murillos erinnert, als an den niederländischen Fleiß.

Eine Heimsuchung Mariä von Andrea da Salerno Nro. 5. zwar nicht aus sehr alter Zeit, aber doch ganz in der alten Manier; welches im Zacharias den Dichter Bernardo Tasso, und in den andern Figuren noch andre geschichtliche Personen darstellt, übrigens von nicht sehr großem Werth; zeichnet sich aus durch eine Art von Aehnlichkeit, nicht etwa mit den vorzüglichsten, wohl aber mit den mittelmäßigen und schlechtern Bildern der altdeutschen und altniederländischen Schule. In der ältern Manier beyder großen Schulen, gleichen sich nicht nur die vortrefflichen Werke zum Erstaunen, sondern selbst die schlechtern, zum desto vollkommneren Beweise, daß die Mahlerey bey den alten Deutschen, wie bey den Italiänern, ungefähr von demselben Punkte ausgegangen sey.

Der Ring des heiligen Markus Nro. 15. von Bordone, von welchem auch ein vortreffliches Frauenbildniß zu sehen ist. Jenes große Gemählde, reich an Figuren und voll Leben, nach Art der Venetianer, stellt uns die versammelten Häupter der Stadt dar, denen ein armer Fischer, demüthig nahend, das Zeichen bringt, das ihm

die heiligen Schutzpatrone Venedigs gaben, indem sie ihm die Rettung der von Ueberschwemmung bedrohten Stadt verkündigten. In der einfachen Ausführung des Gegenstandes, und in der Behandlung der Farben bemerkt man mit Vergnügen, daß sich der schöne alte Styl der Mahlerey in der venetianischen Schule auch noch unter den spätern Meistern verhältnißmäßig lange erhalten habe.

Das Bildniß des Bandinelli Nro. 9. gemahlt von ihm selbst, vermehrt die Reihe der anziehenden Bildnisse italiänischer Mahler, welche sich gegenwärtig zu Paris befinden. Welche kraftvolle, ausgezeichnete, hohe Menschen mußten es seyn, wenn man auch nur den äußern Abdruck ihrer Gesichtsbildung betrachtet. Aber freylich darf man beym Bandinelli eben nicht an die tiefe, sinnige Stille und anziehende Sonderbarkeit im Gesichte des Leonardo, nicht an den hohen und doch liebevollen Trotz im Garofalo, an die wilde und rauhe Hoheit des Giulio Romano, nicht an die männlich kluge, edle und gesetzte Bildung des Fattore denken. Und doch ist das Gesicht des Bandinelli auf keine Weise gemein zu nennen; es ist sehr ausgezeichnet und sehr kraftvoll, aber nebst einem unbezwinglichen Eigensinn, ist der Ausdruck der Pedanterey, wie mich dünkt, darin unverkennbar.

Ein Gemählde, welches der tiefsten immer wiederhohlten Betrachtung und Durchforschung würdig ist, und das man immer mehr bewundern lernt, je öfter man zu demselben zurückkehrt, ist die Abnahme vom Kreuz Nro. 16. von dem großen Baumeister, dem alten Bramante. Das Gemählde zeichnet sich sogleich sehr vorzüglich aus, durch eine vortreffliche Anordnung. Ob die Kenner sie kunst-

reich finden mögen, weiß ich nicht, aber sie ist sehr verständig, ja groß in ihrer Einfachheit; das Bild ist wie aus wenigen großen Zügen und Verhältnissen ganz eigentlich gebaut und in baukünstlerischer Symmetrie zusammengestellt. Besonders die sitzende Heilige vorn zur Linken ist so würdig an das Ganze geordnet, wie man es wohl nur auf älteren Gemählden findet, und auch auf diesen nur selten. Zur Rechten steht der heilige Antonius mit dem Einsiedlerglöckchen; der heilige Hieronymus links, mehr hinten; Johannes, Nikodemus, Joseph von Arimathia umgeben die Mutter Gottes, die mitten auf dem Gemählde am deutlichsten heraustritt. Ihr Gesicht drückt den innigsten Schmerz, die Art, wie sie den Leichnam auf ihrem Schoos an sich hält, das rührendste Zartgefühl und Schonung aus. Herzlicher, treuer und redlicher kann wohl überhaupt der Schmerz nicht ausgedrückt werden, als in den Gesichtern aller Umgebenden, deren jeder irgend ein Werkzeug oder Zeichen der Marter einfältig emporhält und vorzeigt, und jeder denselben Schmerz, doch ohne Wiederholung, gleich innig und herzbewegend sehen läßt. Und diese Herzlichkeit, dies treulich Gemeinte der dargestellten Menschen, wie des Bildes selbst, ist es denn wohl, was es in so hohem Grade rührend macht, obgleich es ganz fern ist von allem Anspruch auf hohe Leidenschaftlichkeit und interessante Schönheit im sentimentalen Ausdruck, ganz einfältig und schlicht; und eben darum gewinnt man auch das Bild immer lieber, je öfter man es betrachtet. Die Farben sind in vielen Bildern anziehender, wiewohl der Gebrauch und die Anordnung derselben eben den Verstand verrathen, der im Bau des Ganzen sich verkündigt. Man-

che einzelne Theile wird man in andern Gemählden, wenn man eine Vergleichung anstellen wollte, was aber eigentlich nie geschehen müßte, wenn nicht die sichtbare Absicht des Künstlers selbst, oder die nothwendigen Bedingungen des Gegenstandes ausdrücklich dazu auffordern, leicht ausgezeichneter und schöner finden können. Durch den Charakter aber der herzlichen Treue und des redlichsten Gemüthes in einfältiger Kraft und Gradheit, welchen er den Freunden und der Umgebung des Heilands gab, dürfte der Künstler wohl die Wahrheit weit besser getroffen haben, als in spätern Zeiten irgend geschehen ist, wo uns in den Figuren der Apostel, wenn nicht blos auf kunstreiche Gruppirung derselben gesehen wird, Gestalten vorgestellt werden, die wohl für einen griechischen Philosophen passend seyn möchten, oder für einen römischen Staatsmann, oder gar für einen Athleten, nur aber nicht dem Begriff entsprechen, den wir uns von den Aposteln zu machen haben.

Eine heilige Familie von Andrea del Sarto Nro. 7. Kniestück; zeichnet sich aus durch die kräftige Ausführung, den schönen Kopf der Alten und die reizende lachende Fröhlichkeit der Knaben. Unter den Nachahmern des Raphael ist Andrea del Sarto vielleicht derjenige, der sich dem Meister in lieblichen Knabengestalten, worin Raphael sonst so unnachahmlich und unübertrefflich ist, einigemal wenigstens genähert hat; doch bleibt immer noch ein großer Abstand. Dasselbe Bild befindet sich auch zu Düsseldorf, aber nicht so gut gemahlt und mit einigen Aenderungen.

Das Bildniß eines Großmeisters des Maltheserordens nebst einem Edelknaben, von Michael Angelo Caravagio zeichnet sich unter den Bildern der spätern italiä-

nischen Schule erfreulich aus, durch das kräftige, fest auf und hervortretende Grade, durch das schöne ritterliche Costum im herrlichen goldglänzenden Panzer. Wer Bildnisse der altdeutschen Schule kennen zu lernen Gelegenheit hatte, der hat das freylich oft viel schöner und gründlicher gesehen. Für jene Zeit der italiänischen Schule bleibt es immer eine rühmliche Ausnahme.

Schon ganz aus dem Style der spätern Zeit, in der verschmelzenden, weichlichen und nach einer bloß täuschenden Natürlichkeit strebenden Farbenbehandlung, aber nicht ohne großes Verdienst in Rücksicht auf Gestalt und Bedeutung ist die Judith Nro. 3. von Christoforo Allori; Kniestück. Die Schönheit der hebräischen Heldin und die Pracht des Gewandes, so wie die Wahrheit im Kopf der fromm beschränkten, erstaunenden Alten ziehen den Blick darauf hin. Der üppig blühende Mund, die dunkelglühenden, in Schwermuth halb gesenkten Augen, die Fülle der braunen Locken, die eine ruhige Stirn, ein feines, aber edles Gesicht umwallen; der schlanke, zierliche Körperbau, so weit das schwere Gewand ihn errathen läßt; die gänzliche Nachlässigkeit, wie dieses Gewand ihr anliegt, dieselbe Nachlässigkeit in ihrer ganzen Haltung und der Art, wie sie das abgeschlagne Haupt und das große Schwerdt hält, dessen Schwere sie erst jetzt zu bemerken scheint; der Ausdruck nicht sowohl von denkendem Ernst, sondern von einer immer gleichen Traurigkeit, von einem stillen Ueberdruß; alle diese Züge zusammengenommen, lassen uns jene aus edeln Stolz, gläubiger Hingebung, Sinnlichkeit und Schwermuth zusammengesetzte Gemüthsstimmung ahnden, in welcher diese wunderbare Frau sich zu dieser That

berufen fühlen konnte. Die Erzählung, wie der Künstler sich selbst und seine Geliebte in diesen Bildnissen dargestellt haben soll, ist aus der Kunstgeschichte bekannt.

Ganz antik im Gegentheil, nicht durch erkünstelte Nachahmung der alten Marmorbilder, aber durch die Gesinnung, durch das Römisch Große, Freye und Kraftvolle, wie die Begebenheit aufgefaßt ist, sahen wir einen ächt christlichen Gegenstand behandelt, in dem Märterthum der heiligen Agatha, Nro. 60; einem Kniestück von Sebastiano del Piombo. Für Behandlung des Gegenstandes und Bedeutung, eines der lehrreichsten Bilder, das man sehen kann; ein classisches Gemählde, wenn irgend eines diesen Nahmen verdient. Nicht etwa, weil es den Anforderungen, welche die Theoretiker in ihren Lehrbüchern zu machen belieben, durch alle Kategorien entspricht, sondern weil die große schonungslose Kraft, die durchdachte Verständigkeit, die Würde und der große Sinn des classischen Alterthums, dieses seltne Werk durchaus beseelen und beherrschen. Der Tradition gemäß, ist die Zeichnung von Michael Angelo, welcher den im Colorit sehr hoch geschätzten venetianischen Künstler, mit dieser Nachhülfe, dem Raphael, in seiner eignen Gattung von Andachtsbildern und Oehlgemählden von geringerem Umfang, als einen gefährlichen Nebenbuhler gegenüber stellen zu können hoffte; und daher kommt es denn wohl, daß die gewöhnlichen Kenner nichts daran zu loben wissen, als die bewundernswürdigen Verkürzungen. Jene Sage wird um so wahrscheinlicher, da ein andres Bild des Sebastian, die Mutter Gottes mit dem schlafenden Kinde von Engeln umgeben darstellend, nicht nur an Werth sehr weit unter jenem steht, sondern so ganz

verschieden in der Art ist, daß man gar nicht glauben sollte, daß es von demselben Meister sey. Jedoch ist zu bemerken, daß diese Formen hier durchaus nicht so übertrieben sind, wie es sich auf den kleinern Oehlgemählden des Michael Angelo sonst findet; sie scheinen vielmehr ganz in dem letzten Style des Raphael zu seyn, da sich dieser auch dem Michael Angelo näherte, wie in den Tapeten, und besonders auf der Transfiguration. Wie kann aber, höre ich unsre Leser fragen, ein so grausamer Gegenstand der Stoff eines schönen Gemähldes seyn? Und in der That sah ich auch viele Beschauer, sobald sie hingeblickt hatten, sich schaudernd wieder davon wenden, und den Künstler wegen seiner Wahl tadeln. Dieselben, welche dann wohl mit zufriedner Bewunderung lange vor dem Märterthum der heil. Agnes von Dominichino, oder dem bethlehemitischen Kindermord des Guido verweilten, ohne vor dem Gemisch von Leichen und in Todesangst Ringenden, den Blutströmen und den wüthenden Gebehrden im geringsten zu erschrecken, oder sich wegzuwenden. Und nichts von allen dem ist doch in dem Bilde der heiligen Agatha sichtbar. Kein Blut, kein krampfhafter Schmerz, keine Verwundung; denn noch haben die drohenden Marterwerkzeuge den Leib der Heiligen nicht wirklich berührt; auch nicht einmal der übertriebne Ausdruck einer teuflisch empörenden Bosheit findet sich hier, wie es sonst mehrentheils auf Bildern dieser Art gewöhnlich ist. Es liegt daher wohl vorzüglich in der ernsten erschütternden Wahrheit der Darstellung, wenn der erste Eindruck auf die meisten so zurückschreckend und entsetzlich wirkt, da alles Eckelhafte und Unedle in diesem Bilde gerade so ganz vermieden ist, wie

es vielleicht in keiner andern Darstellung eines Märterthums der Fall seyn möchte. Der Künstler hat den Augenblick unmittelbar vor der Ausführung gewählt; schon nähern die glühenden Eisen sich den Brüsten und dem herrlichen entblößten Leibe des hohen Weibes, und die dadurch so heftig erregte Erwartung kann allerdings etwas Peinliches haben; aber doch könnte es wohl nur derjenige allzu peinlich finden, der in dieser Pein eben nichts sieht, nichts fühlt, als die Pein, der gar nichts ahndet von der höhern göttlichen Bedeutung, und keine Freude empfindet, an der herrlichen Schönheit in Gestalt und Ausdruck, so wie in der Anordnung des Ganzen.

Die Composition ist sehr einfach. Die Figuren sind in Lebensgröße, das Bild ist aber doch von geringem Umfang, da die Figuren dicht zusammen stehen. In der Mitte ganz im Vorgrunde, die Heilige, bis auf die Mitte des Leibes nackt; zu ihren Füßen liegt ihr Obergewand, das Untergewand um Hüften und Lenden gewunden, ist vorn zusammengeknüpft. Sie ist rückwärts an eine Säule gelehnt, um welche sich auch ihre Arme zurückbiegen, und an dieselbe fest gebunden zu seyn scheinen; sie werden durch die Köpfe der beyden Henker, welche zu beyden Seiten stehen, verdeckt, und durch einen dunkelgrünen Vorhang, der von oben herabhängt. Ueberhaupt ist der peinliche Eindruck gewaltsamer Fesselung ganz vermieden; die Leidende scheint fast frey und freywillig unter ihren Henkern zu stehen. Zur Linken steht der Tyrann vor ihr, mit einem sonderbar verkürzten Arm auf einen Tisch gelehnt, der von dieser Seite den Vorgrund bildet; hinter ihm ein Begleiter der die Augen bedeutend niederschlägt,

auf der andern Seite ganz vorn, vor dem Henker rechts, liegt ein großes Messer auf einer grauen Basis. Die Henker halten die Zangen mit beyden Händen; an der rechten Seite der Säule, welche den Hintergrund theilt, nimmt man einen Heerd und Feuer wahr, und kleine Figuren, welche mit den Zubereitungen der Marterwerkzeuge beschäftigt sind; an der linken Seite öffnet sich der Hintergrund und es zeigt sich hinter dem aufgezognen Teppich eine stille Landschaft und ruhiges Gewässer in heitrer Ferne. Vor dieser Landschaft und zunächst bey dem die Augen niederschlagenden Begleiter, stehen zwey römische Soldaten, mit blanken offnen Helmen, theilnehmende Zuschauer der Begebenheit.

Der Leib der Heiligen ist von heldenkräftiger jungfräulicher Schönheit und Stärke. Keine Lilien und Rosen, sondern die Farbe der ungeschwächten Gesundheit im hellsten Licht durchglüht die reinen festen Formen. Aus ihrem Gesicht spricht nicht eine übersinnliche Geistigkeit, sondern vielmehr eine irdische Heldentugend und Tüchtigkeit; in den dunkeln Augen die ganze Gluth des gefühlvollen Weibes, aber mit dem Ausdruck der Festigkeit, der Seelengröße, des Bewußtseyns der innern Würde; der nachlässige Fall der schwarzen Locken läßt dennoch die edle Stirn ganz frey, und den wunderschönen kräftigen Hals. Während der Leib selbst, still und ohne Verzuckung und Verrenkung der Marter Preiß gegeben ist, wendet sie den Kopf mit ergreifender Hoheit und in edler Bewegung gegen den Tyrannen. Sie spricht zu ihm, sie macht ihm den bittern Vorwurf: „Eines Weibes Leib hat dich getragen, ihre Brüste dich genährt, und du schämst

„dich nicht, sie den Henkern Preiß zu geben"? Nur in der Bläße verräth sich die Bangigkeit der irdischen Natur vor dem entsetzlichen Augenblick; ihr Blick und die hohen Züge sprechen mehr Zorn aus und Verachtung gegen den Tyrannen, als Sorge um sich selber. Mitten unter den Leiden triumphirt sie noch über ihn, der in sichtbarer innerer Unruhe vor ihr dasteht und sie anstarrt, als ob er an dem Schauspiel der Marter selbst, sich gegen Zweifel stärken möchte; die auffallend gezwungne Stellung, das beynah unnatürliche Aufstemmen des Ellenbogen an den Tisch, verstärkt noch den Ausdruck der innern Unruhe des Tyrannen, der sich selbst gleichsam in dem einmal gefaßten Unwillen fest hält, als ob die starrsinnige Härte gegen ein besseres Gefühl sich stemmte und es verdrängte.

Der Kopf ist übrigens von edler Form und sehr kraftvoll. Noch kraftvoller in ihrer Art die beyden Henker, welche der Heiligen die Brüste mit den glühenden Zangen abzureißen drohen. Sie sind, was sie seyn sollen: gemein, häßlich, und ganz gefühllos, bloß sorgfältig auf ihr Geschäft bedacht, wie wenn es irgend ein andres wäre. Die ungeheure Kraft aber in diesen Gesichtsbildungen und die unbeschreibliche Gründlichkeit und Objectivität der Ausführung mildert den Eindruck, ohne ihn zu schwächen, weil sie den Beschauer so gewaltsam auf den Charakter und die Form lenkt, daß das natürliche unvermeidliche Gefühl mehr nachstehen muß.

Noch merkwürdiger und auf dem ganzen Bilde vielleicht am größten gedacht, sind die beyden Soldaten mit offnen Helmen und Harnischen, die hinter dem Tyrannen der Begebenheit mit dem innigsten Antheil zuschauen.

Eine herzliche Rührung und der redlichste Schmerz bricht auf ihren Gesichtern aus; kein wüster Zorn gegen den Tyrannen zeigt sich darin, und keine fruchtlose Andeutung oder Bestrebung von gutem Willen zu einer doch hier nicht anwendbaren und unmöglichen Hülfe. Stumme Zuschauer dessen, was sie nicht ändern können und dürfen, sehen sie einzig auf die Heilige, denken und beachten nichts als diese, scheinen auf ihre Worte zu horchen, und durch ihr hohes und inniges Mitgefühl, wie durch eine begleitende Musik, das Leiden, gleich dem Chore im griechischen Trauerspiele, zu beruhigen, und das Gefühl des höchsten Schmerzens mit dem Gedanken der Nothwendigkeit und der ewigen Wahrheitsgesetze zu vermählen. Beyde sind sich ganz ähnlich und beynah gleichend, in mehreren Personen gleichsam nur Ein Wesen darstellend, und erinnern um so mehr an die Bedeutung des alten Chors bey einem solchen Trauerspiele. Uebrigens sind sie in Stellung und Gestalt ganz schlicht und martialisch; nicht wild und ungestüm, aber von der männlichsten Festigkeit und auch im Charakter wie eisern; um so rührender nur ist das tiefe Mitgefühl grade solcher Heldenmänner. Die Aussicht auf die ferne Landschaft beruhigt die erschütterte Seele, wie der Glaube an ein zukünftiges Glück. Keine Glorie, keine Engel schweben nieder, um der Märtyrin die Himmelspalme zu reichen, sondern ihre standhafte Seele eilt mit Zuversicht auf die innre Kraft, der Gottheit zu und der ewigen Freyheit; und auch dadurch zeichnet sich dies Bild vor den meisten andern aus, welche ein christliches Märterthum darstellen. Gewiß ist es in seiner Art fromm und mit einer hohen moralischen Andacht empfunden, aber

doch mehr im antiken Sinn, mehr stoisch und römisch, als eigentlich christlich.

Wie hat man nur überhaupt die Martyria so unbedingt ganz im Allgemeinen und ohne alle Unterscheidung verwerfen können, als ungünstige und wohl gar unwürdige Gegenstände der darstellenden Kunst; da doch dieses nie genug zu preisende Bild allein hinreichend wäre, eine solche Meinung zu widerlegen, und klar zu zeigen, wie man auch diesen Stoff auf eine schöne und höchst würdige Art behandeln könne! Aber freylich, man hat die große Frage über die eigentlichen und schicklichen Gegenstände der Kunst überhaupt und der Mahlerey insbesondere, nur nach einer, aus diesem oder dem andern halb mißverstandnen philosophischen Begriff ganz zufällig entstandnen und höchst einseitigen Theorie blindlings und absprechend entschieden. Hätte man sich zuvörderst lieber auf dem geschichtlichen Wege zurecht zu finden gesucht, so möchte die Antwort etwas anders ausgefallen seyn. Der älteste Gegenstand der christlichen Mahlerey mag wohl derjenige seyn, der niemals ganz erschöpft werden wird, noch auch jemals ganz erreicht werden kann; die Mutter Gottes mit dem Kinde. Nicht viel minder oder vielleicht eben so alt als dieser, dürfte vielleicht der andre Gegenstand seyn, der eben so oft wiederholt, aber noch weniger bis zur höchsten Vollkommenheit gebracht worden ist, als jener; das Bild des leidenden, dornengekrönten Hauptes, des blutbesprengten Heilandes, das Ecce Homo, und die Kreuzigung selbst. Die Legende der heiligen Veronica beweißt wenigstens nicht minder für ein sehr hohes Alterthum dieses Symbols, als die Legende vom heiligen Lukas für das Muttergottes-

bild. *) So wie nun der englische Gruß, die heilige Familie, die Anbetung der Könige, die himmlische Con-

*) Die ältesten Darstellungen von dem Leidenstode Christi waren ganz symbolisch, indem statt der wirklichen Menschengestalt des Heilandes, nur ein Lamm an das Kreuz geheftet, als sinnbildliche Erinnerung und Crucifix diente. Der Grund aber, warum man hier das symbolische Lamm wählte, statt den Erlöser wahrhaft in seiner leidenden Menschheit darzustellen, lag vermuthlich darin, daß man in der ältesten Christengemeinde, wie sie zum größern Theile aus dem Judenthum hervorgegangen war, durchdrungen von dem Glauben, daß Jesus von Nazareth wahrer Gott gewesen sey, wegen des mosaischen Verbots, daß man kein Bildniß von dem höchsten Gott machen soll, Bedenken gegen eine solche Abbildung in Menschengestalt trug, oder wenigstens den Schwachen unter den gewesenen Juden ein Aergerniß dadurch zu geben besorgte; bis dann bey mehr anwachsendem und befestigtem Christenthum alle solche Erinnerungen und Ueberbleibsel jüdischer Denkart und Besorgniß bald verschwunden sind. Den Uebergang von diesem rein symbolischen Kreuz mit dem Lamme zu der vollständigen, wahren Abbildung des sterbenden Erlösers bildet der Abdruck vom Gesicht des Heilands auf dem Schweißtuche der heil. Veronica, von welchem uns das wunderbare altdeutsche Bild in der ältesten, mehr griechischen Art, in der Boisseréschen Sammlung den erhabensten Grundtypus darbietet. Das Haupt allein, von aller Verbindung mit dem Körper abgerissen, als wunderbarer Schattenriß und Abdruck auf dem heil. Tuche bleibend, hält gleichsam die Mitte zwischen einem wirklichen Bilde und bloßen Zeichen. Unter den ältesten Marienbildern ist vorzüglich jene Art mehr symbolisch zu nennen, welche uns das Christkind, auf dem Schooße der Mutter, als schon heranwachsenden Knaben, mit einer Krone auf dem Haupt und auch die Mutter desgleichen mit der Krone der Himmels geziert, darstellt; denn diese Abbildung stimmt nicht überein mit der wahren Beschaffenheit der demüthigen Kindheit Christi. Es sind hier vielmehr willkührlich, obwohl künstlerisch vollkommen statthaft und richtig, zwey verschiedene Momente, welche geschichtlich getrennt sind, zusammengenommen und in Eins verschmolzen: die Mutter Gottes in der Kindheit

versation alle mehr oder weniger an jenen einfachsten und reinsten Ausdruck der unendlichen Lieblichkeit erinnern, den innige Liebe je ersonnen hat; gleichsam nur eben so viel verschiedene Ausdrücke und Variationen desselben sind, geschmückte Entfaltungen und Erklärungen für den irdischen Sinn; so spiegelt sich auch in jeder untergeordneten Leidensgeschichte, die höchste aller Leidensgeschichten von neuem ab. Die Kunst aber und die Religion, von der sie nie getrennt werden kann, ohne sich selbst zu verlieren, sollen dem Menschen nicht allein das Göttliche andeuten, wie er es rein von allen Verhältnissen und im heitern Frieden sich denken und ahnden kann, sondern auch in seinem beschränkten Verhältniß, wie das Göttliche selbst im irdischen Daseyn noch durchbricht und auch da erscheint; d. h. sie müssen und sollen uns darstellen die tiefen Schmerzen der in die Sterblichkeit eingeschloßnen, und auf dem himmlischen Rückwege, allen Martern sich selbst freywillig hingebenden höchsten Liebe! Das Marienbild und das Kreuzesleiden, dieses sind die primitiven und mit allen ihren unendlich verschiedenen Ausdrücken, Variationen und mannichfaltigen Zusammensetzungen auch

---

Christi, wie wir sie uns da ganz natürlich und demüthig zu denken haben; und die als Königinn des Himmels gekrönte Maria. Jener andern ebenfalls ganz symbolischen Darstellung der Mutter Gottes, welche unter dem Nahmen der unbefleckten Empfängniß bekannt ist, mit dem Monde zu den Füßen und von der Sonne umstrahlten und Sternenumkränzten Haupte, von welcher weiter unten die Rede seyn wird, habe ich hier noch nicht erwähnen wollen, weil sie, geschichtlich genommen, einer spätern Zeit angehört.

nie zu erschöpfenden Gegenstände und Grundanschauungen, gleichsam die beyden ewigen Pole, der höhern wahrhaften Mahlerey. Einsiedeleyen, wozu auch in den Legenden so viele und so schöne Veranlassungen sich finden, sind freylich gefälliger und wohlthuender als ein noch so bedeutendes Märterthum; aber würde es nicht bald zur manierirtesten Einseitigkeit führen, wenn man immer nur nach dem Angenehmen und Erfreulichen streben wollte? Nicht zu gedenken, daß das Reizende grade diejenigen zu fliehen scheint, die ängstlich darnach haschen, und sich am liebsten freywillig zeigt; daher man es mit Dank annehmen und erkennen soll, wo es sich darbietet. Eigentlich fordern sollte man aber von einem Kunstwerke nicht den äußern Reiz und die sinnliche Schönheit, welche nicht überall mit der Wahrheit der Darstellung vereinbar sind, sondern zunächst und vor allem andern die hohe und göttliche Bedeutung, weil es ohne diese gar kein Kunstwerk zu heißen verdient, und mit dieser die Anmuth, als Blüthe und Frucht der göttlichen Liebe, sich oftmals von selbst einstellt. Dieser hohen, tiefen Bedeutung aber sind die Martyria gewiß in einem ganz vorzüglichem Grade fähig. Wenn der Mahler das Eckelhafte zu vermeiden weiß, so wird es ihm leicht werden, in diesem Gemisch von reinen und liebevollen Charakteren in den leidenden, von gemeinen, verwilderten, oder ganz boshaften, in den verfolgenden Naturen, und ihrem gegenseitigen Kampf, in mannichfacher Abstufung und Verschlingung, ein nur allzuwahres Bild von dem Trauerspiel des wirklichen Lebens zu entwerfen, und von dem Geschick, was die reinere Natur im menschlichen Verhältnisse meistentheils erwartet; wobey er,

wenn er sonst will, immer noch Gelegenheit genug finden wird, uns an die höchste Schönheit und Liebe zu erinnern. Nur freylich mit dem Unterschiede, daß das Märterthum des Rechtschaffnen und Frommen, im Kampf mit den Schlechten, in der Wirklichkeit mehr durch den ganzen Lebenslauf ausgedehnt und nicht so sinnlich zu erscheinen pflegt. Aber ist dies etwa ein Nachtheil für die Kunst? Sinnliche Lebendigkeit fordert sie, vor allen die Mahlerey; und die Zusammendrängung dessen, was in der Wirklichkeit weit zerstreut ist, in einen gewaltigen Brennpunkt, dürfte wohl grade der Hauptunterschied und recht eigentlich dasjenige seyn, was die Kunst, in der Behandlung des Einzelnen, von den Gesetzen des Wirklichen trennt und unterscheidet. So daß Martyria recht behandelt, wohl eher sogar zu den ganz angemessenen Gegenständen der Mahlerey gehören möchten; wenigstens sind sie weit brauchbarer für dieselbe, als für die Poesie, die wenn nicht viele andre Begebenheiten damit verknüpft sind, so daß das Märterthum nur einen Punkt oder den Gipfel eines größern Ganzen bildet, dieses allein darzustellen sich fast vergeblich bemühen, dadurch kalt und eintönig werden, oder im beßren Falle in ein ängstliches Ringen nach einer ihr doch unmöglichen sinnlichen Wahrheit der Darstellung verfallen würde. Wunderbegebenheiten, wie deren auch, da die ganze Legende gemahlt werden sollte, so viele gemahlt sind, scheinen dagegen eher ein ausschließliches Eigenthum des Dichters zu seyn, der allein sie hinreichend vorbereiten, und zur vollen und vollständigen, wenn gleich immer räthselhaft und geheimnißreich bleibenden Anschauung bringen kann; grade in diesem Geheimnißreichen und Räth-

selhaften scheint sich die Poesie vorzüglich zu gefallen und oft am glänzendsten zu zeigen; nur die ganz allgemein bekannten Wunder, wie die Himmelfahrt und Verklärung, haben den Vorzug, auch im Gemählde nicht dunkel zu seyn, oder kalt zu lassen.

Wie sonderbar schwanken überhaupt jetzt die Mahler in der Wahl der Gegenstände umher? Bald geben sie uns griechische und römische, bald ganz modern französische oder celtisch-ossianische Geschichten und Gestalten, oder endlich gar solche, die nirgends zu Hause sind, als in dem Kopfe des in falsche Theorie verirrten Künstlers. Möchte man doch lieber wählen auf dem gebahnten Wege der großen alten Mahler Italiens und Deutschlands weiter fortzugehen; es würde wahrlich nicht an Stoff fehlen, und man würde sehr irren, wenn man glaubte, der christliche Bilder-Cyklus sey schon erschöpft! Man gehe nur einmal die Kupferstichsammlung Albrecht Dürers mit Aufmerksamkeit durch. Welche Fülle von neuen und tiefen Ideen wird man da finden. Ich meyne nicht grade die apokalyptischen Bilder; das dürfte, so tiefen Sinn sie auch verrathen mögen, besonders für den Verstand der jungen Künstler ein sehr gefährliches Experiment seyn. Wie neu aber und wie reich ist er auch in den gewöhnlichsten Gegenständen! In seinen verschiedenen Behandlungen der Kreuzigung ist es auffallend und darf nicht weiter erwähnt werden. Aber auch in den Muttergottesbildern. Wo giebt es schon eine Madonna von einem großen Mahler gemahlt, wie die, nach der alten Idee der sogenannten Bilder von der unbefleckten Empfängniß, von ihm entworfene, mit dem Monde zu ihren Füßen, der hohen Krone über dem Haup-

te schwebend, die langen Haare bis auf die Füße und den Saum des Gewandes wie ein Schleyer herunterwallend. Wo gäbe es schon ein kunstvollendetes Bildniß, das uns die Königin des Himmels nach jener Vorstellung, in aller Herrlichkeit des Glanzes und der Lieblichkeit darstellte, und der Würde und dem Tiefsinn jenes alten Symbols ganz entspräche? Und wie tiefsinnig und reich ist nicht seine Mutter Gottes im Garten entworfen; in dem Garten, der durch die unermeßliche Fülle der mannigfachsten und üppigsten Pflanzen, in stiller Einsamkeit, wo hie und da sich seltsame Thiere zeigen, zu einem kurzen Inbegriff und reichen Sinnbilde der unendlichen Natur selbst erweitert ist? Wie kühn endlich und gleichsam an der äußersten Grenze des Wahren und Darstellbaren sind jene Versuche, wo er uns die Mutter Gottes sogar in ihrem irdischen Verhältniß und von häuslicher Sorge gedrückt, das Kind von Engeln umspielt, in der Handwerksstätte des irdischen Pflegevaters darstellt? Wo giebt es schon solche Bilder, die doch zum Theil nothwendig wären, wie wenigstens die Darstellung der sternbekränzten Mutter Gottes mit dem Monde zu ihren Füßen als Königin des Himmels dem christlichen Ideenkreise wesentlich ist, und die Darstellung der geistigsten Liebe im Mittelpunkt und Herzen des üppig blühenden Naturgartens demselben doch sehr nahe liegt. Wenigstens müssen dergleichen Bilder selten genug seyn; denn unter so reichen Sammlungen und Schätzen, wie sie Deutschland in Dresden und Düsseldorf, Frankreich in Paris und gegenwärtig auch Brüssel an Oelgemählden besitzt, wird doch nichts der Art gesehen. Zwar doch ein sehr altes Marienbild mit der Krone und dem

Mond zu ihren Füßen in dem Saale antiker Gemählde zu Brüssel; was aber doch keineswegeș den Bedingungen einer so hohen Idee nur irgend entspricht. Wahrlich, wären schon vortreffliche Mahler vorhanden, die sich selbst wieder auf dem Weg der alten Kunst aus dem Irrsal moderner Kunstirrthümer emporgearbeitet hätten; so wäre es eines edeln und reichen Beschützers nicht unwürdig, durch einen großen angemeßnen Preis den Wetteifer der jüngeren Künstler wieder auf die wahren Gegenstände der Kunst zu wenden, und dazu etwa irgend eine der vorzüglichsten und edelsten von ihm selbst nicht ausgeführten Ideen Dürers zu wählen; wenn auch, wie sich versteht, mit der Freyheit, was weniger wesentlich oder mangelhaft ist in den Formen, und dem Auge nicht zusagt, mit Mäßigung zu verändern. In diesem Zutrauen, scheint es, hat der große Mann die Fülle seiner Entwürfe der Welt hingegeben, gleichsam den Ueberschuß seiner unerschöpflichen Thätigkeit, welcher das, was er bey seiner Gründlichkeit systematisch ausführen konnte, nicht genügen mochte. So angesehen, als eine Sammlung von künstlerischen Gedanken-Fragmenten, ein Vorrath von schöpferischen Kunst-Ideen, und nicht bloß als eine der Farbe beraubte und also höchst unvollkommne Nachbildung von Gemählden, lassen sich Kupferstiche als eine wesentliche Vorübung und Bedingung der gesammten Kunst, vollkommen rechtfertigen und billigen, und aus diesem Gesichtspunkte müßten wohl wenigstens die seinigen beurtheilt werden, und dann dürften sich auch wohl diejenigen, die hart auf Eisen schraffirt, dem Auge nicht auf dem ersten Eindruck wohlthun können, für den, der es ausführen wollte, durch

Angabe alles Wesentlichen vollgültig bewähren. Wie Dürer aber auch in dieser Gattung ausführen konnte, dies beweist das Blatt vom Hubertus und des Sickingen, der durch den Wald reitet. Hier vermißt man kaum die Farben, man sieht diese Stiche, wenn man anders einen guten Abdruck hat, wie ein gutes Gemählde, nie zu Ende; und wenn sonst das individuell Unerschöpfliche der geistigen Bedeutung und des Charakters nur ein Eigenthum und Vorrecht des alles durchwebenden Farben-Elements zu seyn scheint, nicht der körperlichen farblosen Linien; so ist hier gleichsam das Unmögliche geleistet, wie es den größten Meistern gegeben ist, an die äußerste Gränze der Kunst und ihres Gebietes zu streifen und selbst diese, des Rückweges immer sicher, auf einen Augenblick kühn zu überschreiten. Darum sind jene großen Kunstgestirne eben so gefährlich für ihre schwächeren Nachfolger, die sich leichtsinnig auf eine Bahn begeben, der sie nicht gewachsen sind. Und so hat denn auch Dürer durch sein Beyspiel, so wie auch manche der größten Italiäner, unschuldigerweise beygetragen zur Verbreitung jenes Grundirrthums der Neuern, der alles verderbenden und für die Anschauung und Theorie nicht minder als für die praktische Ausführung zerrüttenden Trennung von Zeichnung und Colorit. Denn, so wie nach der Lehre des Sokrates, derjenige, welcher zuerst das Schöne von dem Nützlichen unterschied und trennte, den ersten Grund zur Unsittlichkeit gelegt hat; so wie aus dem einen Grundirrthum des Cartesius, daß er eine absolute Trennung von Geist und Körper annahm, eine ungeheure Kluft zwischen beyden festsetzte, alle nachfolgenden Verwirrungen der Philosophie

nothwendig hergekommen sind; so dürfte sich auch wohl jene noch allgemeingeltende Trennung der Mahlerey in Zeichnung und Colorit, als Grundquell aller abgeleiteten Irrthümer auf diesem Gebiet, immer mehr bewähren. Dem Dürer ging es übrigens so, wie schon sonst in alten Zeiten manchem Philosophen, der mehr um die Wahrheit als um seinen Ruhm besorgt, da er nicht alles systematisch vollenden konnte, die ganze Fülle seiner Ideen der Welt vertrauensvoll hingab, dann eine kurze Zeit etwa von einigen seiner Zeitgenossen und Nachfolgern, oft ohne Anerkennung seines Verdienstes benutzt, ja beraubt ward, bis ein schwächeres Geschlecht, unfähig seine Andeutungen auszuführen, ja auch nur zu verstehen, dieselben bald nicht mehr beachtete und völlig vergaß. Wenn ich diese Sammlung von Dürer betrachte und dann an den Schwall von Skizzen und Kupferstichen denke, unter denen wir gegenwärtig leben, so glaube ich den großen Erfinder eines neuen Denksystems vor mir zu sehen, mit dem vollen Feuereifer der ersten Begeisterung und allen den tiefliegenden, vielleicht wahrhaft erhabnen Absichten, und dann den gleich nachfolgenden Secten-Haufen der leichtsinnigen Sophisten und süßlichen Aufklärer, deren Geschwätz wir auch jetzt, für die Kunst wie im bürgerlichen Leben, auf allen Märkten vernehmen.

Was mich in Paris besonders an Dürers Sammlung in dem Kupferstich-Cabinett anzog, war die Vorzüglichkeit der Abdrücke. Auch wurden meiner Nachfrage keine andre Gemählde des verehrten Meisters gewährt. Zwar sollen vier große Stücke von Nürnberg hergekommen seyn; doch diese sind, wie ein glaubwürdiger Mann

mich versichert, gemäß dem Decret über die Versendung der Kunstwerke in funfzehn große Departementsstädte, schon nach Rennes in der Bretagne deportirt, wo sie wohl schwerlich je das Auge eines deutschen Kunstfreundes wieder sehen wird!

In dem Schlosse zu St. Cloud sah ich mehrere Gemählde wieder, die wir schon im Louvre betrachtet und bewundert hatten: die Vermählung der heiligen Katharina mit dem Christkinde von Corregio, das herrliche Bildniß Pabst Julius des Zweyten von Raphael, und mehrere andre. Auch das Bildniß Karl des Achten, von Leonardo, welches unter seine ausgezeichnetesten zu setzen ist; es hat einen einfachen aber hellen Hintergrund, was seltner ist bey alten Bildnissen, und hier sehr gut zu dem hellen, verstandvollen und doch eines Helden nicht unwürdigen Charakter des Gesichts paßt. Die Wahrheit des Bildnisses ist so objektiv und gründlich, als man es von diesem Meister gewohnt ist, und zeichnet sich noch durch eine besondre Klarheit aus; ein Kopf, der ungleich anziehender und ungleich bedeutender ist, als das berühmte Bildniß Franz des Ersten, von dem ich zwey verschiedene Exemplare, eines in der Lucian Buonaparteschen Sammlung, eines im Restaurationssaale des Louvre sah; die breiten Züge des seltsam häßlichen Gesichts mit den kleinen blinzenden Augen hat selbst Leonardo's Behandlung nicht adeln können. Das wichtigste Gemählde, dem ich hier meine Betrachtung widmen konnte, aber freylich nur während einer bald verschwundnen Stunde, ohne die Beschauung wiederholen zu dürfen, ist die berühmte Madonna della Sedia von Raphael. Die bezaubernde Lieb-

lichkeit dieses Bildes ist allgemein bekannt, da sie selbst in dem Kupferstich wie in so manchen Kopien noch unverkennbar ist. Die heil. Jungfrau hat nicht ganz die zarte Lieblichkeit der Maria im Garten von demselben Meister erreicht, noch auch die idealische der großen Mutter Gottes in Dresden; sie steht zwischen beyden Extremen in der Mitte, und ist in dieser Hinsicht der Madonna auf der gepriesenen heil. Familie im Pariser Museum, der Madonna de Foligno, der del Candelabro in der Lucian Buonaparteschen Sammlung, und der del Impannato im Pallast Luxemburg zu vergleichen. In allen diesen dürfte ungefähr dasselbe Schema zum Grunde liegen, nur möchte die Madonna della Sedia ohne Vergleich die gelungenste seyn, und für alle andre gelten können. Ueberhaupt scheint Raphael in Kindern und Köpfen von Alten immer gleich glücklich, unerreichbar und einzig zu seyn scheint; in weiblichen Köpfen hingegen hat er einigemal die höchste mahlerische Schönheit, sowohl die individuelle, als die idealische erreicht; oft aber sehen wir auch darin mehr ein edles und großes Streben nach einer bestimmten Art von Schönheit, als diese selbst. In dem Christkinde auf der Madonna della Sedia hat der Künstler die Göttlichkeit desselben durch eine ganz ungewöhnliche und beynah mehr als natürliche Kraftfülle ausdrücken wollen. Doch hat es noch nicht die strenge Hoheit im Blick wie das Christkind auf dem Bilde in Dresden. Es schaut ernst, offen und groß darein, aber die Stellung ist mit Absicht eher knabenhaft nachlässig, mit den Fußzehen spielend. Uebrigens war mir auf diesem Gemählde das Farbengewebe, wenn ich mich dieses Ausdrucks bedienen darf, sehr merkwür-

dig. Mich dünkt auch in der Farbe und Farbenbehandlung zeigt sich recht deutlich die große Verschiedenheit und Verschiedenartigkeit der vielgestaltigen Kunst dieses reichen Meisters. In vielen Gemählden zeigt er eine entschiedne Vorliebe zu starken Massen eines entschiedenen kräftigen Grün, Roth und Weiß; denselben einfachen großen Grundaccord der Farbe, auf welchen auch Dante den höhern lichtvollern und farbigern Theil seines unendlichen Gedichts ausdrücklich gründet. In andern Gemählden, wie in der Gärtnerin und in der Madonna der Lucianschen Sammlung ist die lieblichste frischeste Carnation das Herrschende, von lauter Helligkeit und Heiterkeit umgeben. In noch andern, wie im Johannes zu Düsseldorf, so weit man von diesem nach den Veränderungen, welche die Zeit darin gemacht haben mag, noch urtheilen darf, und wenn er anders wirklich für ächt Raphaelisch gelten kann; ferner in dem Engel Michael zu Paris und in der Transfiguration, so wie in mehrern andern Bildern, sucht er mehr die dunkeln Schatten, die Verschmelzung und Gegensätze des Dunkeln und Hellen, die kleinern Massen nicht so frischer Farbe, unter denen auch den blauen eine große Stelle eingeräumt wird, wie solches in der spätern italiänischen Schule anfing herrschend zu werden. Der durchaus hellbraune Ton des nicht fertig gewordenen Bildes zu Brüssel, würde doch auch wohl bey weiter ausgeführter Vollendung geblieben seyn; und die Madonna della Sedia endlich, hat noch einen ganz andern Farbencharakter, den ich als den vielfarbigen, oder bunten bezeichnen würde, wenn man dieses Wort in einer edleren Bedeutung zu nehmen gewohnt wäre. Es zeigt sich hier

wieder mehr Neigung zum Grünen, Rothen und Hellen, aber nicht in breiten Massen, vielmehr so wie auf einem köstlichen Teppich, die bedeutendsten und freudigsten Farben nicht in großen Parthien sich gegen einander stellen und ordnen, sondern in zarten Kränzen und Blüthen, in feinen und zierlichen Wendungen sich vielfach durchschlingen und kunstreich verweben, so daß jeden Sinnbegabten mit dem Begriff der wahren Pracht zugleich das Gefühl der herrlichsten Fülle und Freude durchdringen muß. Wer die Madonna della Sedia und die Gärtnerin sehen, und noch behaupten oder glauben kann, Raphael sey ein schlechter Colorist gewesen, dessen Augen und Sinne müssen nicht die empfindlichsten seyn. Uebrigens sind die allgemeinen Aeußerungen über Raphael, die hier vorkommen, durchaus mit der Einschränkung zu verstehen, daß sie sich nicht auf die Frescobilder in Rom, sondern nur auf die Oelgemählde beziehen, von denen ich die meisten und anerkannt wichtigsten zu sehen Gelegenheit hatte. Die Madonna della Sedia ist übrigens dem einfachen Gegenstande nach, indem es uns die Mutter Gottes mit dem Kinde auf dem linken Arm, das Haupt sanft dagegen geneigt, ganz ohne weiteren Schmuck und Umgebung, als den anbetenden kleinen Johannes zeigt, den ältesten Marienbildern, die gerade nur dasselbe darstellen, auffallend nah verwandt; und es ist der Bemerkung nicht unwerth, daß grade das Lieblichste der neuern Kunstblüthe und geschmückteren Ausbildung mit der schlichten Einfalt und Schönheit des ältesten Anfangs so nah zusammen trift. So wie nun dieses Bild der Lieblichkeit nebst der holden Gärtnerin, an der Gränze zu stehen scheint zwischen zwey großen Epochen in

Raphaels Kunstgeschichte; so wie es uns die fromme Innigkeit und Liebe seiner Jugend in aller Entfaltung und Schmuckesfülle seiner blühendern, reifen und reichsten Zeit darstellt, da er hingegen späterhin dem glänzenden Meteor Michael Angelo's und der Antike nachfolgend, den Weg der frommen Liebe mehr verlassen hat; so vereinigt auch das wunderbare und herrliche Bild von der heil. Cäcilia die eigenthümlichen Schönheiten seiner verschiednen Lebensstufen, zu einem vollen Einklang hinreißender Begeisterung. Auch in Rücksicht des Farbenreichthums und der Gewänderpracht, könnte man die heil. Cäcilia mit der Madonna della Sedia zusammen stellen. Dieß und die äußerst sorgfältige Ausführung, sind denn wohl die Ursache, daß die in Dresden befindliche, sonst vielleicht verdienstliche und lobenswerthe, alte Copie dieses Bildes, im Eindruck so unendlich weit hinter dem Original zurücksteht, weiter als andre gute Nachbildungen. Das herrschende Motiv in dem Bilde der heil. Cäcilia ist das hinreißende Gefühl der innigsten Andacht, die im irdischen Herzen nicht mehr Raum findend, in Gesänge ausbricht; so wie man auch wohl auf großen Anbetungsbildern des Perugino alles in eine fromme Begeisterung hinschmelzen sieht. Aber da ist es eine stille Andacht, wie die feyerlichen langgezognen Töne alter Kirchenhymnen; in Raphaels Bilde ist die Beziehung auf Musik noch bestimmter, und es ist die ganze geheimnißvolle Tiefe und Wunderfülle dieser magischen Kunst andeutend hier entfaltet. Der tiefsinnig in sich versunkne Paulus, mit dem gewaltigen Schwerdt zur Linken, erinnert uns an jene alte Kraft der Melodieen, welche Thiere bezähmen und Felsen bewegen konnte, aber den

Menschensinn zerreißen, den Geist und die Seele durchschneidend; die harmonische Hoheit der gegenüberstehenden Magdalena, deren vollendete Schönheit in den nach dem Beschauer gewendeten Gesichtszügen der Dresdner Madonna auffallend ähnlich ist, erinnert uns an den holden Einklang der in ewigem Frieden beseeligten Geister, welcher in den Zaubertönen der irdischen Musik zwar schwächer, doch aber noch vernehmlich wiederklingt. Die Seele der in der Mitte stehenden, lobpreisenden Cäcilia ergießt sich in einen Strahl grade aufwärts, der verklärte Ton dem himmlischen Lichte entgegen; durch die beyden andern Nebenfiguren, welche den Raum zwischen jenen drey Hauptfiguren ausfüllen, rundet sich das Ganze zum vollen ununterbrochnen Chor. Der kindliche Kreis der kleinen, ganz oben in Wolken schwebenden Englein, ist gleichsam der himmlische Wiederschein und Nachhall des großen Chors. Der klare Vorgrund und die verschiedenen zerstreut umherliegenden Instrumente stellen uns die ganze mannichfaltige wunderbare Welt der Klänge und Töne vor, auf deren Boden das kunstreiche Gebäude des heiligen Gesanges ruht und sich aus ihm erhebt. Der Sinn, die Seele des Gemähldes ist durchaus gefühlvoll, ganz begeistert und musikalisch; die Ausführung im höchsten Grade objektiv und gründlich.

Ungeachtet aber hier der Gegenstand selbst eine Veranlassung dazu enthalten konnte, so herrscht doch in diesem wunderherrlichen Gemählde nicht bloß jene schwebende Anmuth und seelenvolle Begeisterung, welche bey den musikalischen Gefühlsmahlern das vornehmste ist; sondern es tritt vielmehr die hohe Poesie, welche diesen gebohrnen Dichter und Ersten unter den Mahlern, vor allen andern,

welche bloß Mahler sind, auszeichnet, grade in diesem Gemählde am hellsten und in voller Herrlichkeit hervor. Es ist die klare Begeisterung, welche den Verstand zugleich mit der Fantasie durchstrahlt; zwar hoch beflügelt, mit dem glänzenden Sternenbande geziert, und von hohen Lorbeern unkrönt, so wie Raphael dieselbe Poesie im Saale der Disputa abgebildet hat, ganz „im Anhauche der Gottheit"; zugleich aber nahe befreundet mit jenen andern umgebenden Gestalten, mit der Erkenntniß der Natur, oder der Philosophie in ihrem Sternenmantel, dem bunten Gewande voll Thiergestalten, und der übrigen Fülle lebendiger Symbolik; so wie auch der Theologie oder Wissenschaft der göttlichen Dinge, und dem rechten Gleichmaß in der Wagschale der einsichtsvollen Gerechtigkeit. Aber nicht bloß der göttliche Anhauch des Parnaß, oder einer heidnischen Muse und bloß spielend in Bildern dichtender Fantasie war die Quelle, welche den Raphael begeisterte und der die Poesie seiner Gemählde entquoll; sondern das Licht der Wahrheit war über ihn ausgegossen, und alle Seeligkeiten und Geheimnisse des Himmels standen offen vor ihm, daß er sie nachbilden sollte in Farben und Bildern, zur Verherrlichung der Kirche und des göttlichen Glaubens. Verschwenderisch ausgeschüttet, obwohl in klarster Gestaltung geordnet, steht diese mahlerische Poesie, in der Krone seiner Werke, in der Disputa, den ganzen Himmel umfassend, vor uns; und deutet uns erst recht die hohe Bestimmung des Raphael selbst und der katholischen Kunst überhaupt, welche er zu vollenden und auf den Gipfel der Vollkommenheit zu bringen, berufen und gesendet war. Dazu war ihm die Fülle der Gaben und

Gnaden verliehen; alles gelang dem Beglückten wie von selbst, der schon als Jüngling die erfahrensten Meister, wie ein Wunder der Natur, überflügelte. Es ist nicht bloß, daß er den frommen Sinn der älteren Mahler, wie eines Angelico oder Perugino, mit aller Blüthe der Kunst und dem Gipfel der Bildung zu vereinigen wußte; sondern wenn je ein Mahler nicht bloß himmlisch begeistert, sondern göttlich erleuchtet genannt werden darf, so war es Raphael. Was wäre diesem Sterblichen, möchte man wohl fragen, der in so kurzem Leben so Unerreichbares vollendet hat, nicht noch alles zu erreichen möglich gewesen, auf welche kaum noch denkbare Stufe der Vollkommenheit würde er die Kunst nicht geführt haben, wenn ihm die Natur zu ihren übrigen Gaben ein Greisenalter zugemessen hätte, wie so manchen andern seiner Zeitgenossen unter den Meistern der Kunst! Erwägen wir aber nun genauer das traurige Geschick seines frühen Todes, so ergreift uns die innigste Rührung, und ein ernster Gedanke löst uns das beklagenswerthe Räthsel seiner unterbrochnen Laufbahn. Denn eben weil er das himmlische Feuer in dem anvertrauten Krystall, auch im Leben nicht sorgsam genug bewahrte, und damit er nicht etwa in der Kunst selbst die zarte Gränze der himmlischen Schönheit verliehren und verletzen möchte, ward das Gefäß zurückgenommen und der Faden abgerissen; und mit ihm, der sie hatte vollenden sollen, blieb die Blume der christlichen Kunst, mitten in ihrer vollsten Entfaltung, unvollkommen und halb entblättert stehen.

In dem Pallaste Luxemburg ist gegenwärtig eine Gemähldesammlung aufgestellt und eröffnet worden, welche

dem dermaligen Senate der Franzosen eigen seyn soll. Außer vielen andern modernen Gemählden, ist ein Saal fast ganz ausgefüllt mit Stücken von Rubens, welche die Geschichte der Maria von Medicis in einer Reihe allegorisch darstellen. Leicht können diese Bilder den Vorzug verdienen vor denen desselben Meisters auf der großen Sammlung im Louvre, wenigstens in Rücksicht des Strebens nach erfinderischen Ideen. Aber sie sind sehr schlecht erhalten, und wer es für nothwendig hält, um das Ganze der Kunstentwicklung, selbst mit allen merkwürdigen Verirrungen, die dazu gehören, vollständig verstehen zu können, sich auch von der Manier dieses Mahlers einen Begriff zu verschaffen, der müßte sich doch wohl einzig an die Düsseldorfer Gallerie halten. Eine Reihe von Bildern des Le Sueur in kleinem Verhältniß die Geschichte des heil. Bruno darstellend, zeichnet sich, wie dieser Künstler überhaupt in der französischen Schule, sehr vortheilhaft aus; da ist nicht die sinnverwirrende Prahlerey des Le Brün *), die gesuchte Schulgelehrsamkeit des Poussin;

*) Zum neuen Beweise, welche hohe Vortrefflichkeit, ein an sich durchaus manierirter Mahler, der aber von Natur mit einem großen Talente begabt ist, oft in einem einzelnen Werke erreichen kann, wenn er durch irgend einen Umstand veranlaßt wird, seine gewohnte Sphäre zu verlassen und aus seiner Manier herauszugehen, kann ein großes Familiengemählde der in der Kunstgeschichte wohl bekannten Köllnischen Familie Jabach von Le Brün dienen, welches ich zu Kölln im Jahre 1818. bey den Herren de Groote zu sehen Gelegenheit hatte. Wahrscheinlich hatte sich der französische Meister bey diesem Gegenstande absichtlich vorgenommen, die einfache, schlichte Art und treue Wahrheit der besten Niederländer zu befolgen und zum Vorbilde zu nehmen; oder

man bemerkt Gefühl, Gefühl für Farbe sogar, und überhaupt etwas Seelenvolles. Aber doch ist alles nach Art der französischen Schule, wo sie nicht theatralisch auffallend und übertrieben ist, und das stille Sinnige, zur Abwechslung, als Gegensatz jener gewöhnlich vorherrschenden Weise, sucht, eher matt in Umriß und Farbe. Man kann sich der Theilnahme nicht erwehren mit dem liebenswürdigen Geiste der von wahrer gründlicher Bildung entfernt, mitten unter lauter Eitelkeiten eine flache Aussenseite gewinnen, und nach seinem innern, bessern Streben, eigentlich verlohren gehen mußte; aber freylich ist es kein Kunstgefühl was man empfindet, sondern nur ein menschliches Mitgefühl, wie es etwa auch die dichterische Liebenswürdigkeit des Raçine uns einflößt, mit welchem Le Sueur eine auffallende Familienähnlichkeit zu haben scheint. Und so ist denn auch von den einzelnen Bildern nicht weiter viel zu sagen.

Von altitaliänischen Gemählden bemerkte ich nur zwey in dieser Sammlung. Eine Danae von Titian; diese hing aber so hoch und ungünstig, daß ich nichts davon sagen darf. Ferner die Madonna dell' Impannato von Raphael; auffallend ist darin das ganz übertrieben hohe Alter der

---

es hat ihn auch der Gegenstand selbst dahin geleitet. Bewundern muß man aber das Talent, mit dem er dieses ausgeführt, und wie er sich die mahlerische Wahrheit, als ob es auch nur eine andre, ihm sonst fremde Manier wäre, in diesem Einen Gemählde zu eigen zu machen gewußt hat; wobey ihm sein sonstiger Hang, in das Große zu gehen, eher zu Statten kam, als hinderlich war, indem nun grade aus dieser Mischung mit der einfachen niederländischen Wahrheit eine ganz eigenthümliche Vortrefflichkeit entstanden ist.

heil. Elisabeth; vielleicht ist es Portrait; denn auch auf der heil. Familie zu Düsseldorf fand ich es fast ganz gleichend wieder. Die Gestalt der Maria ist ungefähr nach demselben Schema entworfen, wie die von Foligno, und auf der heil. Familie des Louvre. Das Bild nimmt in der Reihe der Madonnen des Raphael immer eine bedeutende Stelle ein, und hat unstreitig viel Verdienstliches. Es ist bey der gewaltigen, und eigentlich immer noch fortgehenden Dislocation so vieler der wichtigsten Kunstwerke manchem Freunde derselben vielleicht nicht unangenehm, gelegentlich Nachricht zu finden, wo sie hingerathen und wo sie jetzt zu sehen sind; in dieser Rücksicht glauben wir uns auch eine kurze Anführung solcher altitaliänischer Bilder verstatten zu dürfen, welche für die eigne Betrachtung nicht so fruchtbar waren, als andre, oder von denen in andern deutschen Beurtheilungen schon hinlänglich die Rede gewesen ist.

Die altfranzösischen Denkmahle, welche aus allen zerstörten Kirchen und Klöstern in Trümmern herausgerissen und halb vernichtet oder verstümmelt, dann aber wieder mit rettender Vorsorge gesammelt und in dem kleinen Augustiner-Kloster in chronologischer Ordnung aufgestellt wurden, und von denen Lenoir einen sehr ausführlichen und vortrefflichen Katalog gegeben hat, zeigen wenigstens in mehreren der auffallendsten Beyspiele mit der größten Anschaulichkeit, was die Kunst, besonders die Sculptur, nicht seyn sollte. Schwerlich würde man es sich denken können, wenn man es nicht vor Augen sähe, wie weit, und daß eine noch menschliche Fantasie wirklich so weit verirren könnte, als es vielen der französischen Bild-

ner, in treuer Nachahmung bekleideter, oder gar nackter auf ihren Särgen ausgestreckt liegender Leichname, oder der im modernsten Geschmack gekleideten, umher knieenden Damen und Herren, wie wir hier sehen, widerfahren ist. Manche den gothischen Kirchen entrißne Steinbildniße der alten fränkischen Könige aus der früheren Zeit, würden für die Geschichte der christlichen Baukunst im Mittelalter wohl eine nähere Untersuchung verdienen. Auch machen einige Alterthümer der Mahlerey, diese Sammlung bemerkenswerth. Das älteste ist wohl ein russisches Marienbild, welches in der That aus der frühesten Zeit zu seyn scheint. Da bey den griechischen Christen insonderheit, die Priester selbst die Mahlerkunst zu üben pflegten, so darf es um so weniger befremden, daß mit dem Christenthum zugleich auch die griechische Mahlerey zu den Moscoviten gelangt sey. So befinden sich auch drey zusammengehörige kleine Miniaturbilder, Gott Vater mit einigen Nebenfiguren vorstellend, von russischer Arbeit, aber ziemlich in griechischem Styl, aus den ältesten Zeiten des Christenthums, in der Antiquitätensammlung der Nationalbibliothek. Das Marienbild unter den altfranzösischen Denkmahlen, Nr. 8. S. 101. des Katalogs, ist fast in Lebensgröße und hat ziemlich gelitten; eine fremde Nationalgestalt und Gesichtsbildung ist, in dem Christkinde besonders, unverkennbar, und sogar sehr auffallend. Desto merkwürdiger ist es, daß das Gesicht der heil. Jungfrau, dem Schema nach, so vielen andern gleicht, welche bey so ganz andern, sehr entfernten Völkern, gleichfalls in den ältesten Zeiten, fast eben so entworfen wurden; dasselbe länglichte Gesicht, die gleiche Regelmäßig-

keit der Züge, kleiner Mund, hohe Stirn, Senkung des Haupts und des Blickes auf die Seite nach dem Kinde. Auf der Brust, und auf dem das Haupt umgebenden Gewande über der Stirn, ist ein Stern gebildet, vermuthlich nach der in alten Kirchenliedern üblichen Benennung der heil. Jungfrau, als Morgenstern oder Meeresstern. Man dürfte dies für ein allgemeines Kennzeichen der älteren Marienbilder halten; denn ich fand es auch auf einem unstreitig sehr alten, das aus der Kirche St. Luigi in Rom, wo sich unter manchen mittelmäßigen Bildern auch viele sehr merkwürdige Alterthümer befunden haben müssen, nach Paris gekommen ist, und welches ich im Restaurationssaale des Louvre sah.

Ferner sind in jener Sammlung der altfranzösischen Denkmahle mehrere, nicht blos durch ihr Alterthum, sondern auch durch ihre Vortrefflichkeit merkwürdige Glasgemählde aufbewahrt. Unter die schönsten gehören wohl, eine heilige Veronica mit dem Schweißtuche auf Christi Hingang zum Kreuz, und der englische Gruß. Nr. 16 und 18. S. 298; beyde alt, der Zeit und auch dem Style nach, und beyde den schönsten und vollendetsten Oelgemählden an die Seite zu setzen, vorzüglich der englische Gruß. Besonders auffallend und wohlthuend war mir die Farbenbehandlung; die Mitte ganz hell und licht; die großen Massen von blendend starkem Blau und Roth umgeben nur den mittleren Theil, der dadurch auf das schönste ausgezeichnet wurde. Noch mehr aber war mir die Farbenwirkung an einem großen Ecce Homo von Dürer merkwürdig. Wie es entworfen sey, kann man sich leicht denken, da er diesen und die damit verwandten Gegen-

stände in Oelgemählden und Zeichnungen so vorzüglich oft variirt hat; der leidende Erlöser von der höchsten sittlichen Schönheit, die höhnenden Krieger Caricaturen von Bosheit und Rohheit, aber Caricaturen von einer unergründlich tiefen Bedeutsamkeit. Es mag diese Behandlung des so oft von ihm gewählten Gegenstandes nicht unter die schlechtesten von Dürer gehören; aber die alles übersteigende Wirkung, welche es macht, rührt doch wohl größtentheils mit von der brennenden Farbenkraft her, worin keine andre Art es der Glasmahlerey gleich thun kann. So wie die grellen Dissonanzen in der Musik von großen Meistern oft zum Ausdruck der höchsten, fast an Verzweiflung gränzenden Leidenschaft mit größter Bedeutsamkeit benutzt worden sind, so dürften die beynah schreyenden Farben der Glasmahlerey vorzüglich geschickt seyn, die ganze Tiefe der höchsten Leiden und Leidensgeschichten mit voller Gewalt in Auge und Herz der Beschauer einzudrücken; versteht sich, wenn die Dimensionen des Gemähldes, und der Standort des Anschauens ungefähr sind, wie bey großen Werken in Oelfarbe. Wo im Chor altgothischer Kirchen die schmalen Fenster in eine dem Auge fast unermeßliche Höhe hinaufsteigen, ist dann kaum noch eine Wirkung wie von einem einzelnen Gemählde möglich; da wirken die Glasmahlereyen nur wie Teppiche von bunten Krystallen gewebt, wie eine durchsichtige Mosaik der hellschimmerndsten Edelsteine, in großen Parthien aufs kühnste durch einander geworfen, wo der Himmel durch die höchste Farbenpracht der Erde wie in lichten Flammen hereinbricht. Sie wirken auf diese Weise im Ganzen und in Masse, wenn gleich selten und nur bey gewissen

bestimmten Beleuchtungen jedes Einzelne ganz deutlich unterschieden werden kann. Vortrefliche Glasmahlereyen der Art sah ich in der schönen, unvollendet gebliebenen, gothischen Kirche St. Gudula zu Brüssel, und sehr viele zu Kölln. Paris ist nicht besonders reich daran. Die Kirche Notre Dame, das einzige Gebäude daselbst, was als ein wahrhaftes Kunstwerk der Architektur betrachtet werden kann, aber ungünstig und niedrig gelegen, nicht fertig gebaut, und inwendig durch moderne Abrundung der Säulen sehr verschimpft worden ist, was freylich durch die aus der Schreckenszeit herrührenden Verstümmelungen nothwendig geworden war, enthält keine bedeutende Verzierungen der Art. Einige bessere finden sich in den obern Fenstern der Kirche St. Sulpice; besonders ein heil. Dionysius mit dem Haupte in der Hand fiel mir auf, und ein Kelch mit der Hostie in einer Glorie oben darüber.

Unstreitig ist die Glasmahlerey eine eigne bestimmte Gattung der Mahlerkunst. Es ist ein ganz falsches Princip und irriger Grund der Eintheilung für die Mahlerey, wie mehr oder weniger für jede materielle und unmittelbar in der Materie bildende und darstellende Kunst, wenn man dabey die Verschiedenheit der dargestellten Gegenstände zum Grunde legt. Denn diese sind ja in der vollständigen wahrhaften Kunstdarstellung nur Mittel und Zeichen oder Bilder; Zweck aber und Ziel des Ganzen ist die Bedeutung, der in jenen Bildern oder Zeichen verborgne höhere Sinn, den man auch wohl den geistigen Gegenstand nennen mag. So haben wir schon früher gezeigt wie das Portrait, die Landschaft, das Blumenstück, Stilleben, die Caricatur, erst durch einen bedeutsamen

und großen Gebrauch in dem sogenannten historischen Gemählde, welches man wohl schicklicher das vollständige oder das symbolische nennen könnte, wenn es als das einzige wahrhaft und mit Recht so zu nennende Gemählde nicht noch besser aller speciellen Bezeichnung entbehrte, ihren vollen Sinn und ihre ganze Wirkung erhalten, erst da an der rechten Stelle das sind und werden, was sie seyn können und sollen. Wir haben also gezeigt, daß diese sogenannten Arten der Mahlerey, wenn gleich in den Studien des Künstlers manchmal sich trennen darf, was im vollendeten Werke vereint seyn soll, eigentlich keine sind, sondern nur Theile und Glieder; und eben dieß ließe sich leicht auf die noch übrigen seyn sollenden Gattungen, der Schlachtgemählde, Miniaturbilder, Conversationsstücke u. s. w. ausdehnen. In der materiellen und unmittelbar in einem körperlichen Stoff bildenden und arbeitenden Kunst, sind die äußern materiellen Bedingungen natürlicherweise die bestimmendsten. Der Ort zum Beyspiel ist von der größten Wichtigkeit und wäre schon ein weit besserer Grund der Eintheilung, als die Gattungsverschiedenheit der gewählten Gegenstände. Ein jedes gute Gemählde soll für einen bestimmten Ort gemahlt seyn, und die meisten alten sind es auch; etwas andres ist ein Altargemählde, etwas andres die Darstellungen, welche den Umgang des Chors zu verzieren bestimmt sind, etwas anders ein Gemählde im Refectorium eines Klosters, oder in der Zelle. Bey den guten alten Mahlern unterscheidet sich dieß leicht; ja auch das Bild was für den Hauptaltar bestimmt ist, oder für den kleineren Nebenaltar, unterscheidet sich bey solchen nicht durch die Größe allein, sondern auch in der Behandlungs-

art; so das mittlere Hauptstück, und die begleitenden Gemählde der beyden Seitenflügel, endlich das innere und das äußere Gemählde derselbigen. Auch in der Natur giebt es kein Gebilde, das in unbestimmter Allgemeinheit vorhanden und wirklich seyn könnte; und so ist auch jedes Werk der sinnlichen Kunst an eine bestimmte Stelle gebunden, oder würde, wenn es in diesem Stücke der größern Freyheit der Poesie nachstreben wollte, nur in das Leere und Unwirksame verschweben. Weit wichtiger aber noch ist die Verschiedenheit der Materie in der Mahlerey; und wie die wundervollen Verzierungen gothischer Baukunst nur in zartem Sandstein, griechische Bildnerey nur in weichem Marmor möglich, für den ägyptischen Riesenstyl aber Granit und Basalt durchaus am günstigsten seyn dürften, so ist es auch der verschiedene Stoff auf dem und mit dem gemahlt wird, allein, welcher wahrhaft verschiedene Gattungen hervorbringt, wie Oelmahlerey, Glasmahlerey, Alfresco; weil diese Verschiedenheit der Materie, wenn der Künstler alles Ungünstige, was sie hat, vermeiden, alles Günstige aber, was sie ihm darbietet, benutzen will, die äußern Gegenstände mögen seyn, welche sie wollen, eine totale Verschiedenheit der Behandlungsart erheischt und mit sich führt.

Nach dieser kleinen Abschweifung kehren wir zurück zu der Aufzählung merkwürdiger alter Gemählde, wo wir zuerst noch einiges nachholen wollen, was in den vorigen Sendungen versäumt worden ist. In der Nachricht von der Lucian Buonapartischen Sammlung, die nun nach Rom abgeführt worden, ist eine merkwürdige Grablegung des Giorgione in Proportion, übergangen. Ein kleines Bild,

aber vom großem Werth. Der dunkelgrüne Vorgrund aus sorgfältig nachgebildeten Kräutern dicht gewebt, das Portraitmäßige der Köpfe, das Natürliche und Kecke der Stellungen, das Costum ganz in den damaligen venetianischen Trachten, hier und da vielleicht mit einigen fantastischen Einmischungen; alles das erinnert an die niederländische Schule, aber an den alten großen Styl derselben; und auch dieses Bild athmet etwas Freyes, Herzhaftes, redlich Gemeintes und Großartiges. Es ist eines der gründlichsten venetianischen Bilder, die ich sah.

Im Restaurationssaale des Louvre hatte ich Gelegenheit, mehrere berühmte und schöne Gemählde zu sehen, aber nur einigen der wichtigsten konnte ich eine genaue und wiederholte Betrachtung widmen. Auch einige der vorzüglichsten wurden meinem Auge zu schnell wieder entrückt, wie eine herrliche Lilienbekränzte heilige Katharina von Leonardo da Vinci. Eine Reihe von Köpfen der Apostel, klein auf Goldgrund, noch mit rothdurchscheinender Gesichtsfarbe, aus der Kirche St. Luigi in Rom, erinnert an die ältesten Zeiten der christlichen Mahlerey im griechischen Styl. Ein Anblick der noch kindlich einfältigen Kunst, welcher für den nachdenkenden Beschauer immer viel Anziehendes, viel Belehrendes und wiederum auch Rührendes hat. Das entgegenstehende Extrem neuerer Kunstausbildung oder Entartung zeigten die drey Parzen, angeblich von Michael Angelo, wo alle Kraft der Zeichnung aufgeboten ist, um die abscheulichste Häßlichkeit recht anschaulich zu machen; in welcher Absicht, in welchem Sinn, das ist nicht ganz klar.

Ein großes Gemählde des Titian von der Antiope,

werden diejenigen, welche den Hauptvorzug dieses Mahlers in die lieblichste Carnation und in die Darstellung nackter Reize setzen, leicht als das schönste wenigstens von denen gelten lassen, die sich von diesem Meister in Paris befinden. Die weite, helle, freudige Landschaft, die Nebenfiguren und ihre Trachten, Jäger und Jagdhunde, der auf die Begierde deutende Hirsch, der lechzend aus dem Flusse trinkt; alles das ist so, wie es sich auf den guten, ja auf den besten Bildern Titians findet; nur der in einen Faun verkleidete Jupiter könnte etwas gar zu faunisch scheinen. Aber alles dies bemerkt man nur wenig, so ganz wird das Auge gefesselt an die mitten im Vorgrunde ausgestreckt liegende schlummernde Schöne; das leichtverhüllende Gewand ist von allen den Reizen zum Theil weggehoben, die es am meisten verbergen sollte; nichts ist zarter und lüsterner zugleich, als dieser nackte Leib, diese zierlichen und doch völligen Glieder, dieser warme Schmelz der feinsten Haut, es müßte denn der üppig aufblühende, lächelnde Mund seyn, das verrätherische Erröthen der Wangen, das Halbgeöffnete der Augen, als läge sie nur in verstelltem Schlummer, oder als wäre ihre Einbildung von einem wollüstigen Traume so eben überwältigt und durchdrungen. Sie ruht mit dem Haupte auf dem nachlässig untergeschlungenen rechten Arm, so daß die ganze vordere Seite sich desto freyer ausdehnt, und die Achsel sichtbar ist. Die jetzigen Künstler, welche sich so gern in das Antikische verirren und die nackten Formen der Sculptur auch in ihre steinernen Gemählde übertragen möchten, könnten hieran lernen, wie die großen alten Mahler, wenn einmal solche heidnische Gegenstände behandelt werden

sollen, die sinnliche Schönheit in allem Zauber der Farbe und blühender Anmuth darzustellen wußten, wobey die Ersten unter ihnen, wie Raphael oder selbst Titian, fast nie die zarte Schönheitslinie des Schicklichen überschritten haben. Indessen bleibt hier immer ein wesentlicher Unterschied zwischen der Sculptur, welche von Natur aus auf die reine, mithin unverhüllte Form ausgeht, wo auch das Nackte ein gesundes Auge nie verletzen kann, und zwischen der Mahlerey, welche ihrem innersten Wesen nach, eine reizend verhüllende und zart andeutende Kunst ist und seyn soll; indem ihr der magische Farbenschleyer eben dazu gegeben worden, nicht aber um mit dem Zauber einer täuschenden Carnation an wollüstigen Gestalten, durch das Auge der Fantasie auch das mitfühlende Blut zu entzünden und dadurch selbst allen künstlerischen Eindruck aufzuheben.

Es ist merkwürdig, wie die großen italiänischen Künstler, wenn sie, wie in Nebenwerken zur Erholung nicht selten geschah, Gegenstände der griechischen Fabelwelt und dieses Ideenkreises behandelten, alle immer entweder auf eine zierliche, leichte, gedankenreiche, doch nicht eben sehr tiefsinnige Allegorie ausgingen, oder aber auf die eben bezeichnete Weise nach dem höchsten Reiz der sinnlichen Schönheit strebten. Ihr Verfahren zeigt von einem sehr richtigen Instinkt; denn wenn man etwa noch die bald erschöpfte Gattung festlicher Aufzüge dazu nimmt, so dürften das ungefähr alle Wege seyn, welche die griechische Mythologie dem Mahler darbietet, für den sie gewiß ungleich weniger ergiebig ist, als für den Bildhauer. Zwar giebt es wohl einzelne Fälle, wo der neuere Künstler in einen

Gegenstand der alten Mythologie, einen höheren geistigen, ja sogar christlichen Sinn ohne Zwang hineinlegen kann. So hat Giulio Romano in dem Frescogemählde zu Mantua den Sturz der Giganten höchst dichterisch, und besonders in den beyden Elementen des überfluthenden Gewässers und des mit Felsenstücken und Tempelruinen durchwebten Erduntergangs wunderbar groß und erhaben behandelt; wobey der Anblick des niedergeschleuderten titanischen Uebermuthes, indem einige von diesen Riesennaturen der Urwelt dem Verderben starrsinnig entgegentrotzen, oder dumpf in die Zerstörung hinsinken, während andre mit ungewohnter Hand zu beten versuchen, einen allerdings christlich erhabenen Eindruck hinterläßt. Aber die mythologischen Gegenstände, welche einer solchen, höher stellenden, und tiefer deutenden Behandlung fähig sind, so wie diese großartige künstlerische Auffassung selbst, gehören zu den äußerst seltnen Ausnahmen. Nach so schönen und so tiefbedeutenden Symbolen der höchsten Liebe und Lieblichkeit aber, der seligen sowohl, als der leidenden, wie die neuere Kunst besitzt, möchten wir uns in der alten Götterlehre wohl vergeblich umsehen; aus dem einfachen Grunde, weil dieses geistige Wesen ganz und gar nicht in ihrem Streben oder Charakter lag. Selbst die schöne Fabel der Psyche, so wie sie Raphael verherrlichte, hat mehr Anmuth als Tiefe; und doch gehört sie in ihrer Ausbildung schon mehr der Philosophie an und steht als Ausnahme einer rein geistigen Dichtung fast allein in der alten Götterlehre; deren Mittelpunkt und innres Wesen im Ganzen nun einmal nichts andres ist als die Fülle des Lebens und der Lust, in der sinnlichsten An-

muth und Trunkenheit, in unverhüllter Kraft und vollem Entwicklungsspiele. Sind ihre bildlichen Darstellungen ernst und mit Tiefe aufgefaßt, so haben sie mehr oder weniger Bezug auf die höchsten Momente und was der Gipfel aller Gebilde und alles Lebens ist; es sey nun in der höchsten Körperentfaltung des furchtbarsten Heldenkampfes oder in der Vollendung und unverhüllten Darstellung der schönsten sinnlichen Form; und mehrentheils, wie in den größten und gelungensten Werken der Antike, in Verbindung von beyden, Leben und Tod, Schrecken und Lust kühn zusammenstellend. Wo sie sich nur auf der Oberfläche halten, kann es freylich nichts geben, als eine leicht verständliche und verständige Darstellung ohne tiefere Bedeutung; die höhere Kunst der Alten aber ging fast allemahl auf jenes Geheimniß der Natur und die unendliche Fülle des Lebens. Die Mythologie, ja selbst die Religion der Alten war nun einmal durchaus sinnlich und materiell; begeisterte, trunkene Anbetung der unendlichen Lebenskraft und Naturfülle; allein beschränkt und gezügelt von dem blos menschlichen Gesetz einer aus Erfahrung gereiften Mäßigung und Verständigkeit. Die italiänischen Mahler der alten Schule dürften also weiter nicht zu tadeln seyn, daß sie ihre griechischen Gegenstände lieber aus den Ovidischen Metamorphosen, und was damit verwandt ist, nahmen, als aus den Homerischen Dichtungen; und wollte man, um einer liebevollen Vielseitigkeit nichts zu vergeben, Gegenstände der alten Fabel gleichsam als eine erheiternde Episode, neben der ernsten und höheren Mahlerey doch auch gelten lassen, so vergesse man ja die Duldung nicht, welche die reizenden Darstellungen des in den

Zauber der Anmuth versunknen Mahlers dann wohl in Anspruch nehmen möchten.

Es entsteht nur im Allgemeinen die Frage, inwiefern es für den neuern Mahler rathsam, für den christlichen Künstler insbesondre erlaubt sey, solche Gegenstände der sinnlichen Schönheit überhaupt zur Nachbildung zu wählen, oder in das Ganze seiner Darstellungen einzuflechten. An und für sich betrachtet, ist die bildende Kunst, höchst geistig zwar in ihrer Bedeutung, doch zugleich auch eine der sinnlichen Erscheinung zugewandte Kunst, und wenn man ihr diese blühende Anmuth der jugendlichen Reize versagen oder sie von ihr ausschließen wollte; so würde man durch eine solche übertrieben ängstliche Strenge den freyen Spielraum der Kunst zu eng beschränken und sie durch diese Beraubung an einem wesentlichen Theile vernichten. Das eigenthümliche Ziel der Kunst ist freylich allein das Schöne, und auf dieses bleibt sie immer zunächst gerichtet. So wie nun aber die bildende Kunst von der einen Seite an das Heilige der Andacht sich dienend anschließt, in allen kirchlichen Darstellungen und Gemählden; so wie sie auf der andern Seite auch das Nützliche, als den nächsten Zweck des Handwerks, durch das Schöne zu veredeln und zu erheben trachtet, in mannichfacher Verzierung der Wohngebäude, Zimmer und edleren Hausgeräthe; so bleibt sie immer als eine, die materielle Erscheinung darstellende, das körperliche Leben nachbildende Kunst, auch jenem Reize der blühenden Gestalt nah verwandt, und man darf das Element der sinnlichen Schönheit, wenn gleich es dem höheren Geistigen jederzeit untergeordnet bleiben soll, durchaus nicht von ihrem Um-

kreise ausschließen. Es kann schwerlich jemand für einen vollendeten Mahler gelten, der nicht auch den nackten Körper und die blühende Carnation darzustellen versteht. Nur ist für den Mahler hier, nebst jener ersten Bedingung der für den ernsten Styl der Kunst nothwendigen Unterordnung des Reizenden unter das höhere Geistige, auch noch der schon oben erwähnte wesentliche Unterscheid zwischen der Plastik und dem Gemählde streng zu beachten. Nicht mit großen Massen nackter Schönheit soll der Mahler seinen Raum anfüllen, wodurch nur das Auge betroffen und in dem reinen Gefühl des Schönen gestört wird; sondern in der blühenden Lieblichkeit, sittsam enthüllter, nur sparsam angebrachter Reize, an weiblichen, kindlichen oder jugendlichen Gestalten, liegt der wahre Zauber der Anmuth in Gemählden. Es ist dazu oft weniges genug, eine zarte Wange, ein sanft sich schmiegender Arm, ein holdes Lächeln, und nimmt die Seele mehr hin, als wenn alle Reize der ganzen Gestalt offen dargestellt würden; worin nun einmal die Idee und das Verfahren der Mahlerkunst ein ganz andres ist, als das der Formdarstellenden Sculptur. Zwar ist das Gesetz des Schicklichen und Anständigen in der Kunst durchaus verschieden von dem, was im wirklichen Leben gilt. Wo es also der Gegenstand erfordert, darf der Mahler alles darstellen, was wesentlich zu diesem gehört. Wer würde wohl so verkehrt in seinen Begriffen, oder von so verderbter Fantasie seyn, daß er etwa an dem bloßen Leibe der heil. Agatha auf dem oben beschriebenen Gemählde von Sebastian del Piombo einen Anstoß nehmen könnte? Dieß führt uns zunächst auf die dritte Regel, welche nebst der Unterordnung des Reizenden unter

das Höhere, und der Beachtung des wesentlichen Unterschiedes zwischen der Sculptur und Mahlerey, für die Behandlung der sinnlichen Schönheit in dieser, hier noch zu bemerken ist. Es wird dadurch zugleich der schon früher aufgestellte Grundsatz eine neue Bestätigung erhalten, wie verderblich und zerstörend es für die Kunst sey, wenn die einzelnen Elemente und Bestandtheile derselben, welche erst zusammengenommen und harmonisch vereinigt, ein Ganzes und vollständiges Werk bilden sollen, einzeln herausgerissen, für sich behandelt und als eigne und besondere Gattung ausgebildet werden. Wenn der Mahler nämlich diese sinnlich reizenden Gegenstände ausschließend zum Ziele seiner Kunst wählt, so entsteht daraus eine abgesonderte Gattung wollüstiger Darstellungen, welche auch für die Sitten unstreitig schädlich wirken kann, für die Kunst selbst aber gewiß immer verderblich und zerstörend seyn muß; und welche als eigne Gattung absichtlicher Wahl betrachtet, wohl niemand in Zweifel stehen wird, als die höchste Entwürdigung der Kunst, durchaus verwerflich zu finden. Eingeflochten aber in das Ganze einer größeren Darstellung, erhält der Sinnenreiz durch den höheren Ausdruck der übrigen Gegenstände und Gestalten schon ein heilsames Gegengewicht; so wie hingegen ein erhabenes und ergreifendes Gemählde durch jene Stellenweise eingemischte Anmuth gleichfalls erheitert und dadurch in die wahre Sphäre ruhiger Anschauung des reinen Schönen erhoben wird. Raphael ist hierin vor allen andern als ein Vorbild der Vollkommenheit zu nennen; denn wiewohl er das Sinnliche eben so reizend als Titian und noch ungleich schöner zu mahlen verstand; so ist es doch

bey ihm nie störend für die Harmonie des Ganzen. Unter den altherkömmlichen Gegenständen aus dem christlichen Bilderkreise ist Eva die einzige nackte weibliche Gestalt; aber hier hindert schon der Ernst der ganzen Beziehung, wenn die Idee künstlerisch wahr und groß aufgefaßt worden, jedes störende Nebengefühl. Raphael hat in dem Saale der Disputa, die holde Gefährtin des Ersten der Menschen, als reizende Verführerin, in der höchsten Anmuth und Lieblichkeit, und in zarter jugendlicher Schönheit dargestellt. Aber wessen Auge könnte wohl davon beleidigt werden, da die erröthende Beschämung ihres Blicks, das Schuldbewußte Vorgefühl des Verlangens in ihrem Ausdruck, ganz andre Gefühle und Gedanken oder Erinnerungen anregen muß? Auch wo er heidnische Gegenstände behandelt, ist der Sinnenreiz bey Raphael immer nur als Theil in das Ganze eingeflochten, oder liegt schon mit in dem Gegenstande selbst, wie in den Darstellungen der Psyche, in der anmuthigen Galathea, oder in der lieblichen Hochzeit der Roxane. Indessen lag doch schon in der Wahl solcher Gegenstände etwas, das leicht weiter führen konnte; wie denn in den Freskogemählden ähnlicher Art von Carracci, der ihm darin nachfolgen wollte, die Gränze sehr weit überschritten ist, wo der Sinnenreiz nun absichtlich gesucht wird und Hauptgegenstand und Zweck der ganzen Darstellung geworden ist, welches sich mit dem hohen Gesetz des reinen Schönen einmal nicht vereinbaren läßt.

Wenn Parrhasius ein wollüstiger Mahler war, so darf uns dieses weiter nicht Wunder nehmen; denn das lag nun einmal in dem Wesen der heidnischen Götterlehre

und Denkart. Auch geschah es gewiß nicht um die gemeine Lüsternheit zu locken und zu reitzen; sondern mit Gefühl von der hohen Naturbedeutung und Naturwürde schöner Sinnlichkeit, aus deren Schooße alle irdische Anmuth hervorgeht. Wenn spätere Mahler nach einem andern Ziele strebten und andre Gegenstände wählten, als die höchste sinnliche Schönheit, denn zu der rein geistigen hat sich die griechische Mahlerey wohl nie erhoben; so war es nur, weil auch in ihr das Rechte schon sehr früh verlohren ging, wie wir in der Sculptur sehr bald nach Phidias, welcher sie ihrer wahren Bestimmung und Größe gemäß behandelt hatte, die Bildhauer schon auf einem entschiedenen Irrwege wandeln, und Gegenstände behandeln, Zwecke beabsichtigen sehen, die mit der höchsten Würde der Kunst durchaus unverträglich sind. Vielleicht ging also die Mahlerey bey den Griechen gleich mit Parrhasius wieder unter, wie die Bildhauerey mit Phidias. Wir denken uns überhaupt den Gang der alten Kunst meistentheils etwas zu regelmäßig. Zwar in den spätern Zeiten der eigentlich schon gesunknen Kunst, da mag das gelten; da scheint wirklich das Natürliche, das Strengrichtige, das Reizende, dann Ueppige, Zierliche und endlich Gekünstelte in einer ziemlich regelmäßigen, ja systematischen Folge zu stehen, und eines aus dem andern sich zu entwickeln; und diese Zeiten, die uns schon die späteren heißen, haben die alten Schriftsteller, denen man bey jener Ansicht folgt, meistens vorzüglich im Auge. Die Geschichte des großen Styls wird aber dadurch noch gar nicht erklärt. Nicht ein allmähliger Uebergang, eine ungeheure Kluft trennt ihn immer noch von dem späteren, den man

den schönen oder den edlen nennt. Und eben so scheint es nur ein gewaltsamer Sprung gewesen zu seyn, welcher den Abstand von den ersten noch zaghaften Versuchen zu der hohen Kühnheit des großen Styls überschritt. Wie in andern Zeiten, in andern Gebieten des menschlichen Wirkens, so ging es auch wohl in der Kunst der Griechen. Das Große, welches allein das Schöne und das Rechte ist, trat mit einemmale wie ein Geist in die erstaunte Welt; aber eben so plötzlich verschwand auch die hohe Erscheinung wieder und ließ nur eine lange Reihe schwacher Schatten und Nachklänge zurück, zur Erinnerung an die vergangne Herrlichkeit.

Eigentlich ist der Gang auch in der neuern Kunst eben derselbe gewesen. Schon hatte man länger als ein Jahrtausend, seit der ersten festeren Begründung des Christenthums, die zur Andacht bestimmten Heiligenbilder, immer in der gleichen bloß sinnbildlichen Weise, welche man etwa den sogenannten hetrurischen Werken, oder dem ältesten Styl in der antiken Kunst entgegenstellen könnte, wiederhohlt; so wie diese bloß priesterliche Mahlerey in der griechischen Kirche noch jetzt üblich ist; als plötzlich in dem regeren Abendlande, wie wir einen ähnlichen Aufstrahl für die alte Kunst in den aeginetischen Figuren zuerst bemerken, mit Giotto in Italien und mit den Vorgängern von Eyck in den deutschen Niederlanden eine neue Morgensonne für die christliche Mahlerkunst aufging, deren anbrechenden Strahlen wir nun zunächst unsre Betrachtung widmen wollen.

Vierte Sendung.

Die Alexanders Schlacht von Altdorfer. Gemählde der ältern niederländischen Schule zu Brüssel; großes Altarbild von Raphael eben daselbst. Düsseldorfer Gallerie; großes Märterthum von Dürer; der heilige Johannes und eine heilige Familie von Raphael. Guido und Rubens als zwey Extreme und Gegensätze in der manierirten Mahlerey. Ein Exemplar der heil. Margaretha von Raphael zu Kölln; einige Figuren von Heiligen auf Goldgrund, von Dürer. Alte köllnische Schule der Mahlerey; großes Altarbild von den heiligen drey Königen und den Schutzheiligen der Stadt Kölln. Eine Reihe von alten Bildern über das Leiden Christi in der Sammlung von Lieversberg. Bildniß des Kaiser Maximilian. Aufforderung an die Mahler der jetzigen Zeit.

Im Sommer 1804.

Außer den altitaliänischen Gemählden im Restaurationssaale des Louvre, mit deren Beschreibung die letzte Sendung beschlossen worden ist, sah ich eben daselbst auch mehrere altdeutsche von großer Wichtigkeit, die am schicklichsten als Einleitung dienen können, für die folgende Nachricht von vielen der wichtigsten Gemählde aus der altniederländischen und deutschen Schule, welche ich auf einer Reise von Paris über Brüssel in die Rheinländer und nach Kölln zu sehen Gelegenheit hatte.

Den Anfang von denen noch im Restaurationssaale gesehenen mache ein kleines Bildchen aus der Kirche St.

Luigi in Rom, eine Mutter Gottes im Garten. Ein reich verzierter heller Springbrunnen nimmt den rechten Vorgrund ganz ein, im Hintergrunde links eine gefühlvolle Landschaft; alles mit einer Sauberkeit, mit einem zierlichen Fleiß ausgeführt, der so ganz bestimmt an den altdeutschen Styl erinnert, daß man gradezu behaupten möchte, das Bild sey aus dieser Schule. Doch ist darüber keine Art von Nachweisung vorhanden; ist dieses sehr alte Bildchen dennoch italiänisch, so ist es ein Beweis mehr, wie nah die beyden Hauptschulen in den ältesten Anfängen aneinander gränzten. Ferner ein Votivgemählde im kleinen Verhältniß, welches aus München weggeführt worden; angeblich von Eyck. Doch war mir die Angabe nicht beglaubigt genug; und wenn nicht historische Nachricht aller Ungewißheit ein Ende macht, so möchte ich zweifeln, daß es von Eyck sey, weil die Gesichter durchaus nicht den Charakter haben, den ich auf andern Eyckschen Bildern sah, sondern mehr den der süddeutschen Schule. Uebrigens eines der merkwürdigsten kleinen Andachts-Bilder, die man sehen kann. Die zierliche Ausführung des von allerley Thierchen und lustwandelnden Figürchen belebten Gartens vorn, und weiter hinten, der reich verzierten Landschaft, welche zwischen einer herrlich geschmückten Architektur erblickt, den Hintergrund bildet, gränzt in der That an das Wunderbare. Man kann viele Gemählde gesehen haben, und doch nichts ähnliches, als diese kleine Welt in kleinster, fast mikroskopischer Miniaturkunst. Und doch ist es nichts weniger als tändelnd oder kleinlich; nein, es setzt in Erstaunen, es ist wohl rührend, aber durchaus ernst, ja in den Hauptfiguren des links betenden Dona-

tarius und der rechts thronenden Mutter Gottes, der eine wunderbar reich geflochtne Juweelenkrone von Engeln getragen, über dem Haupte schwebt, ist dieser Charakter so vorherrschend, daß man den frommen Styl der ältesten Meister der altdeutschen Schule hier durchaus nicht verkennen kann. Der Kopf des Donatarius ist gründlich ausgeführt, wie man es nur wünschen kann; so gründlich, daß selbst der beste Kopf von Holbein im Vergleich mit diesem noch leicht und oberflächlich gemahlt scheinen könnte; und alle die kleinen Figuren sind in ihrer Art eben so zierlich vollendet. Das Gesicht der Mutter Gottes ist in dem strengen Ideal, in den graden Verhältnissen des Eyck, aber anmuthiger fast, als man es wenigstens auf manchen andern von seinen Bildern sieht. Das Christkind trifft vorzüglich die oben gemachte Bemerkung der darin sich kund gebenden Nationalbildung. Es gleicht ganz dem auf einem altdeutschen Bilde etwas unter Lebensgröße, welches seit einiger Zeit ohne Nummer im langen Saale des Louvre ausgestellt war. Auch die heil. Jungfrau, wiewohl etwas verschieden behandelt, zeigt unverkennbar die Manier desselben Mahlers an. Es stellt die Mutter Gottes auf einem Thron in der Mitte des Bildes dar; rechts steht ein heiliger Bischof, links wird der knieende Donatarius durch den heiligen Georg in voller Rüstung vorgestellt. Ein so redlich, so ritterlich lachendes Gesicht, als das des heiligen Georg, findet man wohl nirgend, als auf deutschen Bildern. Die mehr als Holbeinische Gründlichkeit in dem Kopfe des Donatarius, ist ganz wie auf dem kleinen Bilde; die Umgebung und Architektur noch alterthümlicher, die Kleiderpracht so unübertrefflich ausgeführt, wie auf allen alten

Bildern dieser Schule. Von diesem Gemählde kann ich noch weniger glauben, daß es von Eyck sey, nach dem zu urtheilen, was ich von diesem gesehen; aber es ist ein vortreffliches Bild aus dem gründlichen Styl der altdeutschen Schule.

Wäre mir unter allen Gemählden, die ich gesehen habe, einige wenige auszuwählen vergönnt, so würde jenes Bildchen wegen seiner ungemeinen Vollendung und Zierlichkeit eines unter den wenigen seyn. Und doch wird es noch bey weitem übertroffen von einem kleinen Bilde des Altdorfer, mit Zoll und zwey Zoll hohen Figuren; soll ich es eine Landschaft nennen, ein historisches Gemählde oder ein Schlachtstück? Alles das ist nicht recht passend, es ist alles das zusammen und weit mehr; es ist ein Gemählde ganz neuer und eigner Art, eine Gattung für sich, deren Begriff wir erst aufzustellen haben. Wie soll ich das Erstaunen beschreiben, das mich bey Erblickung dieses Wunderwerks ergriff? Wie einem, der bisher nur die anmuthigen leichten Dichtungen der Italiäner gekannt, und nur das für Poesie gehalten hätte, und der nun mit einemmale mit unbefangenem Sinne alle Gestalten der Shakespearschen Zauberwelt vor seinen Augen sich entfalten sähe; grade so war mir. Doch dieses bezeichnet nur die Fülle, den Reichthum und Tiefsinn der Altdorferischen Mahlerey oder Dichtung, nicht den ritterlichen Geist, welcher darin herrscht, so ganz darin herrscht, daß man es wohl ein Rittergemählde nennen könnte. Es stellt den Sieg Alexanders des Großen über den Darius dar, aber freylich nicht in der antikischen Manier und Nachahmerey; sondern, so wie in den Gedichten des Mittelalters, als

das höchste Abentheuer des alten Ritterthums. Das Costum ist durchaus deutsch und ritterlich; Mann und Roß in Panzer und Eisen, vergoldete oder gestickte Wappenröcke, die Stacheln an der Stirn der Rosse, die blinkenden Lanzen und Bügel, die Mannigfaltigkeit der Waffen, dies alles bildet eine unbeschreibliche Pracht und Fülle. Nirgends ist Blut und Eckel oder hin und wieder geworfne Glieder und Verzerrungen; nur im äußersten Vorgrunde, wenn man ihn sehr genau betrachtet, erblickt man unter den Füßen der von beyden Seiten grade auf einander einrennenden Reiterschaaren, und den Hufen ihrer Streitrosse, mehrere Reihen von Leichen dicht zusammenliegen, wie in einem Gewebe; gleichsam der Grundteppich zu dieser Welt von Krieg und Waffen, von glänzendem Eisen und noch hellerem Ruhm und Ritterthum. Eine Welt ist es in der That, eine kleine Welt auf wenigen Quadratschuhen; unzählich und unermeßlich sind die Heerschaaren, welche von allen Seiten gegeneinander strömen, und auch die Aussicht im Hintergrunde führt ins ganz Unermeßliche. Es ist das Weltmeer; mit einer historischen Unrichtigkeit wenn man will, die aber doch eine sehr bedeutende und wahre Allegorie enthält. Das Weltmeer also, hohe Felsenreihen, eine Klippeninsel dazwischen, ferne Kriegsschiffe und ganze Schaaren von andern Schiffen; links dann der untergehende Mond, rechts die aufgehende Sonne; ein eben so deutliches als großes Sinnbild der dargestellten Geschichte. Die Kriegerschaaren sind übrigens in Reih und Glied geordnet, ganz ohne alle die wunderbaren Stellungen und Gegensätze und Verzerrungen, welche man sonst in den sogenannten Schlacht-

stücken findet; wie wäre dies auch möglich bey dem unermeßlichen Reichthum von Figuren? Es ist das Grade, Strenge, oder wenn man will, das Harte des alten Styls. Charakter und Ausführung dagegen ist in den kleinen Figuren so wunderbar, daß ein Dürer sich derselben nicht zu schämen hätte. Ueberhaupt sey es ein für allemal bemerkt, daß die Gründlichkeit der Arbeit in diesem Gemählde, wiewohl dasselbe nicht wenig gelitten zu haben scheint, doch noch so ist, wie sie auf sonst guten Bildern der altitaliänischen Schule nie mit der Sorgfalt sich zeigt, und wie sie nur auf Bildern aus dem ersten Style der altdeutschen Schule gefunden wird. Und welche Mannichfaltigkeit, welcher Ausdruck nicht blos im Charakter der einzelnen Krieger, Ritter, sondern in den ganzen Schaaren selbst! Hier ergießt sich eine Reihe von schwarzen Bogenschützen mit der Wuth eines schwellenden Stromes vom Berge herab, und immer andre und noch andre drängen sich nach; auf der andern Seite hoch oben am Felsen sieht man einen zerstreuten Haufen von schon Fliehenden in einem Hohlwege umwenden; man sieht nichts von ihnen, als ihre Helme, die in der Sonne wiederscheinen, und doch ist alles selbst in dieser Ferne noch deutlich. Die Entscheidung und der Brennpunkt des Ganzen tritt aus der Mitte weit glänzend hervor. Alexander und Darius, beyde in ganz goldner Rüstung strahlend; Alexander auf dem Bucephalus, mit eingelegter Lanze allen den Seinigen weit zuvoreilend, und auf den fliehenden Darius eindringend, dessen Wagenführer schon auf die weißen Rosse gefallen ist, während Darius sich mit der Betrübniß eines besiegten Königs nach seinem Sieger umschaut. Man trete so

weit von dem Bilde, daß alles andre nicht mehr zu erkennen ist, so tritt diese Gruppe noch ganz deutlich hervor und ergreift das Gemüth mit der innigsten Rührung. Diese kleine Ilias in Farben könnte den denkenden und nach neuen und großen Gegenständen strebenden Mahler, der etwa den heiligen Kreis der katholischen Sinnbilder einmal zu verlassen und ein wahrhaft romantisches Gemählde hervorzubringen gedächte, in seiner Farbensprache belehren, was der Geist des Ritterthums sey und bedeute.

In einem eben nicht schlechtern Style, aber freylich nicht mit dem hohen poetischen Geiste ist die Belagerung einer Stadt von Martin Fezele gemahlt. Besonders gefiel mir eine Gruppe von Rittern im äußersten Hintergrunde, innen im Vorhofe der Burg, die sich in ganz schwarzer Rüstung mit hohen Helmbüschen gekleidet, den Handschlag der Treue geben. So verbirgt der alte deutsche Künstler auch da noch sein fühlendes Gemüth, wo andre nur an Spielereyen und Gegensätze denken, oder sich als im weniger Wesentlichen mit leichter Mühe abfinden.

Beyde Gemählde sind der Angabe nach gleichfalls aus München weggeführt worden. Wenn es daselbst noch viele Bilder von solchem hohen Werthe giebt, so sollten deutsche Mahler für die Kunst unsrer Nation und Vorzeit dahin wallfarthen *), wie man nach Rom oder Paris reist,

*) München vereinigt jetzt, nebst dem nah gelegenen Schleißheim und Augsburg, auch den Düsseldorfer Gemähldeschatz mit seinem früheren Reichthum, besonders an Werken der oberdeutschen Schule. Nehmen wir die in ihrer Art einzige aeginetische Sammlung hinzu, und was der Bau der zur würdigsten Auf-

um die griechischen Alterthümer, oder den Reichthum der italiänischen Schule kennen zu lernen. Man darf, überhaupt wohl nicht eher neue Hoffnungen für die Kunst in Deutschland hegen, als bis ein kunstliebender und deutsch gesinnter Fürst oder freye Kunstforscher, welche ihr Leben diesem Zwecke widmen können, alle noch vorhandnen, zum Theil aber schon sehr zerstreuten Denkmahle des deutschen Kunstgeistes so viel als möglich in eine große Sammlung altdeutscher Gemählde zu vereinigen suchen *); wo denn die Wirkung der in Einen Brennpunkt wieder vereinigten Strahlen des bis jetzt auch hierin zerstreuten deutschen Wirkens, unermeßlich verstärkt und verdoppelt, und gewiß eben so erstaunungswürdig

---

bewahrung jener antiken Gebilde bestimmten Glyptothek auch für den Aufschwung der neudeutschen Kunst in Frescogemählden hervorrufen wird; so gestaltet sich dort ein umfassender Kunstkörper mannichfacher antiker und deutscher Art, welcher die schönsten Hoffnungen begründet, und nebst den bisherigen vaterländischen Kunstsitzen zu Dresden und Wien einen neuen Grundstein zu einer allgemeinen deutschen Kunstbildung für die Zukunft abgiebt.

*) Dieser Wunsch ist seitdem durch die Boisseréesche Sammlung auf eine Weise in Erfüllung gegangen, die alle Erwartung, welche man von der damahls noch so wenig erkannten Herrlichkeit der altdeutschen Kunst fassen mochte, weit übertroffen hat. Aber nicht bloß durch den Reichthum an den seltensten Meisterwerken mannichfacher Art, sondern eben so sehr auch durch die geschichtliche Ordnung und Vollständigkeit, durch den richtigen Sinn und künstlerischen Verstand, mit welchem dieses meisterhafte Kunst-Ganze altdeutscher Art zusammengebracht worden, verdient es als ein Vorbild für alle ähnlichen Unternehmungen betrachtet zu werden, und kann als ein Beyspiel dienen, was edle Ausdauer, klar auf Einen Zweck gerichtet, auch noch in unsern Tagen Großes zu leisten vermag.

und fruchtbar seyn würde, als nur immer die Anschauung der vereinigten italiänischen oder griechischen Kunstschätze seyn mag. Denn gewiß, und wir werden noch manchen Beweis davon anzuführen haben, die alten Deutschen waren nicht minder groß und erfinderisch in der Mahlerkunst; nur daß die Unwissenheit nicht davon unterrichtet ist, und seichte Nachahmungssucht es nicht erkennen will, in der eignen Geringschätzung auf eine sonderbare Weise ihren Dünkel suchend. Was hat diese Nachahmerey aber in allen Künsten irgend Gutes und Löbliches hervorgebracht? Nichts und durchaus gar Nichts, als ganz verkehrte oder ganz seichte nichtsnütze Dinge. Dem Dichter kann man noch eher vergönnen, seine Fantasie in entfernte Regionen schwärmen zu lassen; doch muß auch die Poesie jederzeit mit den fremden Schätzen bereichert, wie zur Heimath zurückkehren zu dem, was für ihre Zeit, für ihre Nation einmal der höchste Brennpunkt des Gefühls und der Dichtung ist, sonst wird sie unvermeidlich kalt und kraftlos werden. Der Sinn aber vollends und die sinnliche Kunst wird durch diese scheinbare Ausbildung ins Vielseitige, eigentlich aber ins Weite und Breite, unvermeidlich ganz abgestumpft und verschwemmt. Der eigentliche Kunstsinn, und was er wirken soll, kann nur in bestimmter Beschränkung kräftig und eigenthümlich gedeihen und sich gestalten. Die Wahrheiten des Verstandes sind allgemein; die Einbildungskraft sucht in das unbestimmte Ferne zu schweben, der Sinn aber geht vielmehr darauf aus, das Einzelne und Nächste bis in seine letzte Tiefe und eigentliche Wurzel zu durchdringen und es dann im Bilde von neuem zu gebähren, so daß aus dem nun

wiedergebohrnen und verklärten Abbilde des unerforschlichen Naturwesens, zugleich das Räthsel unsers eignen Gefühls uns überraschend entgegen scheint und in unaussprechlichen Worten hervorbricht; und etwas Höheres als das eben Ausgesprochne kann die reinsinnliche Kunst nicht leisten. Sie geht aufs Einzelne und Nächste; das heißt, sie muß lokal seyn und im Volkscharakter. Das Verhältniß des Allgemeinen in der schönen Form, es mag nun mehr nach der symbolischen Tiefe und Bedeutung, oder nach der idealischen Gestaltung und Außenseite aufgefaßt werden, zu dem eigenthümlich Charakteristischen und Nationalen auch im Gesicht und Ausdruck, ist von der höchsten Wichtigkeit für die bildende Kunst. So lange diese noch als eine dem kirchlichen Dienst gewidmete Darstellung in dem symbolischen Geheimniß-Kreise umschlossen ist, bleibt die geistige Schönheit und heilige Bedeutung, welche in dem ganzen Umkreise aller christlichen Länder dieselbe ist, allerdings das Erste und Höchste, dem auch in der höhern Kunst das Volkscharakteristische einer jeden besondern Nation überall untergeordnet seyn muß. Ausgeschlossen aber oder ganz verwischt darf dieses Element nicht werden; sondern es muß jenem Höheren in der Unterordnung beygemischt und einverleibt bleiben, und giebt ihm dann grade seinen eigenthümlichen Reiz und die lebendige Anmuth. Früherhin wurde bemerkt, daß in der italiänischen Schule, auf den Werken der ältesten Meister, grade das Italiänische in der Gesichtsbildung und im Ausdruck am stärksten, oft schneidend und grell hervortritt, während späterhin alles dieses Charakteristische sich in eine idealische Allgemeinheit, die zuletzt flach und charakterlos

wird, mehr und mehr verliehrt. In der deutschen Schule, scheint, allgemein genommen, vielmehr der entgegengesetzte Gang zu herrschen. Auf den ältesten Bildern, noch im griechischen Styl, ist die symbolische Heiligkeit, nach strenger Idee und Würde der andächtigen Bedeutung vorwaltend; erst in der spätern deutschen Schule tritt der lebendige Ausdruck des wirklichen Volkscharakters in Physiognomie und Costum, oft grell und bis zur Caricatur hervor. So zeigt es sich im Lukas von Leyden, und andern seiner Zeitgenossen unter den Niederländern; denen sich Dürer, in der Lebendigkeit des mannichfachen Ausdrucks, womit er dieses Nationaldeutsche aufgefaßt und ausgedrückt hat, beygesellt, da es außerdem in der oberdeutschen Schule, wo es von Anfang an immer vorherrschend war und blieb, einen weniger beweglichen Charakter, und mehr schwerfälligen und breiten Ausdruck angenommen hat. Es darf aber dabey ja nicht übersehen werden, daß in der besten Zeit der ältern niederländischen Schule beyde Elemente auf das glücklichste verschmolzen waren; wie im Eyck und Hemmelink beydes vereinigt und beysammen ist, das tiefe Symbolische der Andacht und heiligen Schönheit, und das gefühlvolle Deutsche. Ja schon im Wilhelm von Kölln, so nah derselbe noch an den griechischen Styl gränzt, zeigt sich neben der stillen Göttlichkeit, welche den Hauptcharakter seiner Gemählde bildet, besonders in der Gestaltung der Mutter Gottes, oder sonst verklärter Heiligen, schon jenes fröhliche deutsche Leben nach damaliger Art und Sitte, ganz deutlich, im mannichfachen Charakterausdruck der andern Gesichter und Nebenfiguren, so wie in der fantastischen Fülle und Zierlichkeit des bun-

ten Costums der Gewänder. Dieses Element der lebendigen Charakteristik und des eigenthümlich Nationalen, dürfen wir zu unserer Zeit aber um so weniger vernachläßigen, da es einmal besonders für die Mahlerey, einen wesentlich unentbehrlichen Bestandtheil jeder lebendigen Kunstdarstellung bildet; und unsre jetzige Kunst immer noch mehr in Gefahr ist, sich in abstracte Allgemeinheit und charakterlose idealistische Flachheit zu verliehren, als in den entgegengesetzten Fehler zu gerathen. Bis auf die neuesten Tage der Zerstörung und der Verwirrung hatte jede Nation der alten Zeit, so wie ihre bestimmte Physiognomie in Sitte und Lebensweise, Gefühl und Gestalt, so auch ihre eigne Musik, Baukunst und Bildnerey; und wie sollte es auch wohl anders seyn? Man spricht zwar viel von einer allgemeinen Schönheit und Kunst, ohne alles Lokale; doch bis jetzt, wie es scheint, ohne daß man eben einsähe, wo es damit eigentlich hinaus will, und ohne daß die bisherigen Versuche wenigstens sonderlich viel Gutes von diesem neuen Glauben erwarten ließen. In jener engen Beschränkung aber sind Griechen und Aegyptier, Italiäner und Deutsche, groß gewesen in der Kunst, die überall gleich verlohren ging in den Zeiten, da Nachahmerey begann. Die mahlerische Schönheit insonderheit, welche die körperliche Form nur im Umriß errathen lassen kann, dafür aber das Eigenste und wahrhaft Geistige im Sinnlichen zu ergreifen und in ihrem Farbenspiegel magisch fest zu halten vermag, muß durchaus eine eigenthümliche seyn im Idealischen; aber freylich individuell in größerem Maaßstabe, objektiv eigenthümlich, wie dieses bey dem wahrhaft Lokalen und Volksthümlichen der

Fall ist. Möchten also doch die Mahler den wohlbedachten Grundsatz des alten Dürer beherzigen und zu dem ihren machen, der zu denen, welche ihn in solcher Weise aufforderten und von seiner Bahn ablenken wollten, sagte: „Ich will gar nicht antikisch mahlen"; und dem auch der Anblick so vieler herrlichen Kunstwerke zu Venedig kein falsches Streben, italisch zu mahlen, abgewinnen mochte; da er vielmehr seiner wohl durchdachten und bewährten Kunstart jederzeit treu blieb, und nie aufhören wollte, Deutsch zu mahlen. Wohl aber suchte er sich diese seine Kunstart nach ihrem ganzen Umfange zu ergänzen und zu vollenden, indem er von dem festen, kraftvollen Grunde der oberdeutschen Schule ausgehend, die bewegliche Lebendigkeit im Charakteristischen, die Fülle und das Fantastische der geistreichsten niederdeutschen Mahler hinzunahm und sich aneignete; welche Manier dem erfinderischen Reichthum seines schöpferischen Genies sehr zusagte, und für denselben fast ein Bedürfniß war. Diesen lebendigen Geist und Charakter, und die eigenthümliche Fantasie der ältern niederländischen Mahler, so wie der ganzen niederdeutschen Schule, wollen wir nun näher zu bezeichnen und zu schildern versuchen, nach den merkwürdigen in Brüssel und Kölln gesehenen Alterthümern, zu denen wir jetzt übergehen.

Die seit dem 9ten Messidor im Jahre XI. zu Brüssel ausgestellte Sammlung besteht theils aus Bildern, welche dem oben erwähnten Decrete gemäß, von dem Pariser Reichthume hierher gesandt worden, theils aus solchen, die ursprünglich schon in dieser Provinz waren; besonders Alterthümer, die in der Revolution aus den Kirchen und

Klöstern weggebracht seyn mochten, und die nun in jenem sehr schön aufgestellten und günstig beleuchteten Museum vereinigt worden sind. In den sechs ersten Sälen ist manches berühmte und auch wenigstens vergleichungsweise mit andern Kunstsammlungen, des Ruhmes werthe Bild der spätern italiänischen oder niederländischen Schule zu finden. Wir erwähnen darunter vorzüglich einen guten Palma Vecchio, eine Kreuzesabnahme in kleinem Verhältniß; zwey heilige Familien nach Leonardo und Raphael copirt, konnten freylich keinen ganz deutlichen Begriff von dem Geist der hohen Originale geben. Das Bildniß einer Frau mit der Nelke in der Hand, wie man sagt der seinigen, von Garofalo, ist allzusehr verdorben, aber auch ursprünglich ganz und gar nicht mit dem kühnen Geist, dem tiefen Gefühl und dem vollendeten Fleiß gearbeitet, wie das Bildniß dieses Mahlers von ihm selbst in der Pariser-Sammlung, welches etwas unter Lebensgröße ist, dahingegen das Bildniß der Frau in Brüssel ganz in Lebensgröße erscheint.

Doch, was uns vorzüglich beschäftigte, war der siebente Saal, welcher, einen großen Raphael ausgenommen, durchaus mit Alterthümern angefüllt ist; mit Werken aus der Schule des van Eyck, von einem Engelbrechtsen, Conixloo, van Orley, Coxcie, Schoreel, Heemskerke, oder von unbekannten Meistern zum Theil aus einer noch frühern Zeit. Eine Anschauung, die äußerst belehrend für die Kunstgeschichte ist, und einen ganz neuen, viel höhern Begriff von dem Reichthum und dem Charakter der alten niederländischen Schule giebt, als man ihn aus gewöhnlichen Kunstsammlungen, die keine solchen Seltenheiten und Alterthümer besitzen, zu haben pflegt. Was man nieder-

ländischen Geschmack mit Beziehung auf die spätere Schule nennt, davon kommt hier auch keine Spur vor; von der Gemeinheit des Sinns in der Wahl der Gegenstände, dem Streben nach täuschender Natürlichkeit, der manierirten Behandlung der Farben auf den bloßen Effekt. Der Styl ist im Ganzen durchaus einfach und edel; im Allgemeinen kann man wohl in allen die Schule des ernsten alten van Eyck spüren; doch freylich, nicht in allen seine Gründlichkeit der Behandlung. Auch finden sich, ungeachtet jener allgemeinen Uebereinstimmung, noch manche sehr bedeutende Abweichungen. So sind mehrere dieser Gemählde dem Anschein nach so ganz und gar in Dürers Art gebildet, daß sie wohl als bestimmte Nachbildungen angesehen werden könnten; und es darf uns auf keine Weise befremdlich scheinen, daß Dürer in den niederländischen und niederrheinischen Gegenden auch vielfältig nachgeahmt worden. Sehr ähnlich und verwandt mit Dürers Art erschien mir nach dem ersten Eindruck die Anbetung der heil. drey Könige, nebst der Beschneidung und der Anbetung der Hirten auf den Seitenflügeln, von Joh. Schoreel Nro. 99. Dieser große altholländische Meister, welcher den tiefsinnig ernsten und andächtig schönen Styl des Eyck und Hemmelink am längsten treu bewahrt, und in seiner Zeit weiter fort entwickelt hat, zeigt jedoch in seinen vollendeten Gemählden eine Weichheit und Zartheit der Umrisse und Farben, so wie im seelenvollen Ausdruck, welche bey Dürer, dessen Kunstcharakter aus härterem Metall gebildet war, durchaus nicht in dem gleichen Maaße gefunden werden. Da sich übrigens eben so unläugbare als häufige Beweise vorfinden, daß auch schon

viel früher und lange vor Dürer, in jenen Gegenden nicht selten in einer Art gemahlt worden ist, welche der seinigen sich sehr annähert, wie man denn auf unstreitig älteren Gemählden manche Figur sieht, von der man gewiß glauben sollte, daß sie aus Dürers Schule sey; so könnte ein wunderbar vortreffliches Gemählde Nro. 155 den Judaskuß und die Auferstehung darstellend, welches ich in einem der andern noch nicht allgemein geöffneten Säle der Brüsseler Sammlung sah, und welches im Katalog bloß als ein sehr altes Gemählde, ohne Nahmen angegeben steht, vielleicht aus der noch ältern Zeit seyn. Doch ist es so ganz und gar und in allen Dingen in Dürers Art, daß ich gern zugeben will, es könne wirklich aus seiner Schule seyn; übrigens ist es sehr tüchtig und wäre allenfalls Dürers selbst nicht unwürdig.

Vorzüglich aber muß zur Erklärung dieser gegenseitigen Annäherung und Verwandtschaft bemerkt werden, daß Dürer selbst sich den Geist und die Art der alten niederdeutschen Mahler angeeignet hat, und daß eine starke, wenn auch nicht immer deutlich bewußte, oder absichtlich gesuchte Einwirkung und Beymischung des niederländischen Styls in seinen Werken, verglichen mit dem sonstigen Charakter der oberdeutschen Schule, sichtbar ist. Er bildet dadurch den Uebergangspunkt und eine Vereinigungsstufe für beyde deutsche Schulen, und eben weil er die niederdeutsche Kunstart und reiche Fantasie, in einem sehr allgemeinen Geiste der seinigen einverleibt hat, werden so viele altniederländische Gemählde gefunden, welche insofern sie keines andern bestimmten Meisters Gepräge und Kennzeichen an sich tragen, sehr leicht dem Dürer und

seiner Schule, als Vorgänger oder Nachfolger, nah verwandt erscheinen können.

In andern dieser altniederländischen Gemählde bemerkt man eine ganz bestimmte Annäherung an den italiänischen Styl, oder um genauer zu sprechen, ein Streben darnach; es sey, daß dies durch Reisen und Anschauung oder blos durch den Einfluß von Zeichnungen hervorgebracht worden; dergleichen sind besonders Nro. 92. und 94. von Engelbrechtsen und Nro. 98. und 100. von Conixloo. Uebrigens sind diese Gemählde grade am wenigsten lobenswerth; und wenn die beyden deutschen Schulen ganz geeignet scheinen, sich eine die andre auf das glücklichste zu ergänzen und gegenseitig zu vollenden, so ist es hier bey diesem falschen italiänischen Streben einiger alten Niederländer, wie so mancher spätern, als ob wesentlich unvereinbare und ganz unverträgliche Elemente zusammengebracht werden sollten. Auffallend ist es, daß diese italisirenden Niederländer gleich viel schlechter gemahlt und durch die Nachahmung sofort den eigenthümlichsten Vorzug ihrer frühen Schule und Landesart verlohren haben. Auch im Costum zeigt sich die Neigung zu unbestimmten, halb antikischen Gewändern statt der alten, mit dem zierlichsten Kunstfleiß vollendeten Kleiderpracht; ja in den Gesichtern sogar ist wegen der Mattigkeit, die doch idealisch seyn will, hier und da eine sonderbare Aehnlichkeit mit den besseren Mahlern der französischen Schule. So wurde also schon damals der Grund gelegt zu jener Abart und falschen Manier, welche späterhin in breiter Bahn zum allgemeinen Irrwege ausgebildet worden ist. Andre alte Niederländer freylich, die Italien kannten, und vielleicht grade diejenigen,

welche es am besten kannten, blieben dem deutschen Style getreu, und nur an der größeren Freyheit ihrer Behandlungsart wird man den weiteren Umfang ihrer Ausbildung gewahr. Einen vollgültigen Beweis für diese Bemerkung gewährt ein Votivgemählde von Bernard von Orley, Nro. 96, Kniestück in drey Abtheilungen. Oben Christi Leichnam von den heiligen Frauen und Freunden getragen und umgeben; ganz auffallend in der Manier des Lukas von Leyden, jedoch edler. Die Familie des Donatars aber, unten in zwey Abtheilungen, links die Männer von einem Apostel, die Frauen und Mädchen von der heil. Margaretha dargestellt, ist in einem ganz andern Style gemahlt; die objektive Gründlichkeit in den Köpfen der Alten, so wie die weiche Farbenbehandlung in dem äußerst anmuthigen zweyer jungen Mädchen erinnern an Holbein. Ueberhaupt gab es in der altniederländischen Schule noch weit mehr Abweichungen und Verschiedenheiten der Manier, als man gemeiniglich denkt und weiß. Die italisirende und die dem Dürer sich annähernde ist so eben charakterisirt. Wie verschieden davon und ganz für sich bestehend ist nun noch Lukas von Leyden? Allerdings ein origineller Künstler, der insofern Aufmerksamkeit verdient. Doch liebe ich ihn sonst nicht so sehr, wegen der häufigen Verrenkungen in Form und Stellung, und wegen der erzwungenen Zierlichkeit. Keiner unter den alten niederländischen Mahlern ist in so hohem Grade manierirt; hier und da hat er wohl schon Annäherungen zu der falschen Natürlichkeit der spätern niederländischen Schule. Was ihn indessen am meisten auszeichnet, ist ein gewisser, äußerst willkührlicher, aber doch zierlicher und fantastischer Eigensinn;

so daß uns seine Hervorbringungen bald als die seltsamen Gebilde eines sehr geistreichen aber kränklichen Kindes, oder auch als die eines wunderlichen alten Mannes erscheinen, der vor der Zeit ein Greis geworden ist. Es darf uns auch nicht weiter befremden, daß für einen so ganz subjektiven und launenhaften Künstler, die Hauptmomente seines Lebens und Charakters mit zur Erklärung seiner Werke dienen müssen. Insofern aber das überwiegend Fantastische die niederdeutsche Mahlerschule am meisten auszeichnet, müssen wir diese charakteristische Eigenschaft auch noch da, wo sie im Uebermaaß gefunden wird, und bis an die Gränze einer einseitigen Entwicklung verfolgen; und in dieser Hinsicht bildet Lukas von Leyden allerdings ein wesentliches Glied und ein lehrreiches Beyspiel in der Geschichte und Schule der niederdeutschen Kunst. Zwey vollständige, sehr gut erhaltne Altarbilder des Lukas von Leyden, die ich in der Sammlung des Herrn Lieversberg zu Kölln sah, gaben mir einen höhern Begriff von diesem Meister, als ich aus der großen Kreuzesabnahme und der Herodias zu Paris geschöpft hatte. Das eine jener beyden Bilder ist Christus am Kreuz; zur Seite rechts die heil. Agnes und Alexius, links Johannes der Täufer und die heil. Cäcilia. Auf dem Mittelbilde hält Magdalena den Fuß des Kreuzes recht schön umschlungen; zur Seite steht der heil. Hieronymus in Kardinalstracht mit seinem Löwen. Auf dem andern Bilde ist Christus in den Wolken dargestellt, welchem Thomas die Finger in die Wunden legt, von mehreren Heiligen umgeben; auf dem einen Flügel Hippolytus und die heil. Afra; die Landschaft ist hier besonders schön und heiter, mit hellen, blauen Bergen im Hin-

tergrunde, wie auf den schönsten altvenetianischen Bildern. Ueberhaupt scheinen mir die Bilder des Lukas von Leyden mit den Gemählden der alten Venetianer eine eben so bestimmte Verwandtschaft zu haben, als in einer spätern Zeit und noch mehr verwilderten Art, Rubens, in seiner Farbenverschwendung und in seinem Streben nach poetischer Kühnheit und Reichthum zu jener größern, römischen und florentinischen Art des Michael Angelo hinneigt, oder wie sie in den Compositionen des genialischen Giulio Romano gefunden wird.

Der schon früher erwähnte Hemmelink steht auch, gegen die allgemein bekannten Mahler gehalten, ganz für sich; denn er hat wohl das Rührende und Deutsche von Dürer, aber doch nichts von seiner Caricatur, nichts von seinen andern Eigenthümlichkeiten. In der geistigen Schönheit und Tiefe der Andacht, so wie in der Klarheit der Bedeutung übertrifft er ihn und alle andern dieser Schule, und ist nur dem Eyck gleich zu stellen. Höchst vollendet und weich in der Ausführung, steht er in der objektiven Gründlichkeit weder dem Holbein noch sonst einem oberdeutschen Mahler, in der Fülle der dichterischen Fantasie keinem der ersten niederländischen nach.

Auch Messys, von dem einige gute Bilder in Paris sind, ist in seiner Art originell; freylich eine beschränkte Art, auch in dem etwas ziegelbraunen Farbenton. Es ist in allen Gesichtern fast nur eines herrschend und immer wieder erkennbar; wie es sich manchmal findet, wo wir in allen Gebilden eines Künstlers immer nur ihn selbst oder den Gegenstand seiner Liebe in etwas veränderten Ausdrücken wiederfinden. Der innige Ausdruck frommer Red-

lichkeit aber, der Fleiß der Ausführung beym Messys, flößt Wohlgefallen und Achtung ein. So wie es auch unter den Dichtern blos subjektive Gefühlsdichter giebt, von eng beschränkter Natur, und wieder objektive Charakterdichter von umfassendem Geiste, so darf auch in der Mahlerkunst nicht jeder ein Holbein, ein Eyck, ein Dürer seyn; auch der Beschränktere, ist nur sein Gefühl innig, seine Ausführung fleißig, ist ein schönes und nothwendiges Glied in dem Ganzen der Kunst, wo wie in einem Gottesgarten alles zusammen blühen und gedeihen soll, das Mächtigste neben dem Beschränkteren in friedlicher Eintracht.

Wenn man zum erstenmale eine so reiche, aber geschichtlich noch nicht vollständig geordnete Sammlung altniederländischer Gemählde, wie jene zu Brüssel oder andre ähnliche erblickt; so ist es, als ob man auf einem weiten, unbekannten Meere sich befände. Man fühlt da das Bedürfniß nach einem festen Anhaltspunkte in der Fülle der Anschauungen, zur Sonderung für den Gliederbau und Stufengang des Ganzen, wie für alle Nebenzweige seiner lebendigen Entwicklung. Als erste leitende Idee dazu, und zugleich als Eingang zu den nachfolgenden Bemerkungen, möge dieses Resultat der bisherigen Anschauungen dienen. Eyck war der große wissenschaftliche Begründer und stiftende Meister der niederdeutschen Mahlerkunst; und durch eben dieses wissenschaftlich Tiefe und durch die objektive Gründlichkeit der künstlerischen Auffassung und Ausführung zeigt er sich im Einzelnen auch wohl der oberdeutschen Kunst und Schule verwandt und ähnlich, weil alles Große und Erste in seiner Art umfassend und vollständig ist. Den ersten schönen Anfang und die Mor-

genröthe der niederdeutschen Kunst und Mahlerey werden wir später in dem Meister Wilhelm von Kölln auffinden. Als Gipfel der höchsten Vollendung in ihr wurde schon früher Hemmelink bezeichnet; wie Shoreel als derjenige, welcher diese schöne Art der altkatholischen Andachtsmahlerey am längsten treu bewahrt hat; Lukas von Leyden aber als ein ganz eigenthümlicher und unter den übrigen Abarten und Seitenwegen sehr bemerkenswerther Nebenzweig fantastischer Sonderbarkeit und Laune, wovon der erste Keim doch übrigens schon im Charakter der niederländischen Schule selbst gelegen ist. Durch diese reiche Fülle und hohe Zierlichkeit der Fantasie zeigt sich der niederdeutsche Styl der Mahlerey, so weit dieses die Verschiedenheit der Kunstart zuläßt, auch dem zweyten, blumenartigen, geschmückten Styl der gothischen Baukunst nah verwandt. Es ist ein ähnlicher Geist der blühendsten Fantasie, der in beyden waltet; wie denn jene romantische Bauart in eben den deutschen Niederlanden die höchste Schönheit in wunderbarer Künstlichkeit erreicht hat, welche auch der Sitz jener Mahlerschule waren. Wenn Dürer aber als ein Vereinigungspunkt und Mittelstufe zwischen der süddeutschen und niederländischen Schule der Mahlerkunst betrachtet wurde; so zeigt uns dagegen Holbein in seinen bessern Werken den Styl der oberdeutschen Art mehr ganz rein und unvermischt. In beyden Schulen deutschen Ursprungs aber dürfte noch ein unermeßliches Feld und eine Fülle von einzelnen merkwürdigen Kunstmomenten übrig und offen bleiben, welche in jener allgemeinen Idee des Ganzen und seiner Entwicklung noch nicht mit umfaßt sind.

Nach dieser Abschweifung kehren wir zurück zu den Bildern in Brüssel, unter denen mir keine merkwürdiger waren, als zwey sehr alte von unbekanntem Meister Nro. 153. und 154. in den noch nicht geöffneten Sälen; in kleinem Verhältniß, doch sind die Figuren größer, als es bey altitaliänischen Bildern von der Classe zu seyn pflegt, und dasselbe gilt auch von sehr vielen altniederländischen und altdeutschen Bildern, die wir noch werden anzuführen haben. Die Gegenstände sind die Geisselung Christi und die Himmelfarth; wollte man in Ermangelung historischer Nachweisungen nach dem Styl eine Vermuthung wagen, so sollte man denken, sie müßten bedeutend älter seyn als Eyck. Man kann sich aber, wo es an dem geschichtlichen Anhalt fehlt, in Voraussetzungen dieser Art bey dem ersten Eindruck leicht irren; indem man immer geneigt ist, schon im voraus anzunehmen, daß das Rohere in der Kunst, auch der Zeit nach das ältere gewesen seyn müsse; was doch nicht immer der Fall ist, da man auch in der Baukunst des Mittelalters, nachdem die kunstreichste Vollendung im blühenden Kirchenstyl des dreyzehnten Jahrhunderts erreicht war, in dem folgenden Zeitalter oftmals wieder ungleich plumper gebaut hat. Eben so trifft man auch nach Eyck in der zweyten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts einzeln wieder auf niederdeutsche Gemählde, welche wegen der schlichteren und kunstloseren Art, wenn man nicht das Gegentheil historisch wüßte, nach dem Styl und der Kunst zu urtheilen, vielmehr älter scheinen müßten; wie denn überhaupt die Entwicklung der Kunst nirgends mit einer mathematischen Strenge und Gleichförmigkeit an eine Regel, die durch-

aus keine Ausnahme litte, gebunden erscheint. In den erwähnten beyden Bildern ist übrigens die Schönheit der Köpfe, die Kraft des Ausdrucks, Pracht der Farben und zierliche Vollendung der Gewänder so auffallend und einleuchtend gut, daß selbst der in der modernen Kunst Befangne ihnen das verdiente Lob nicht leicht versagen wird, und daß sie manchem der vorzüglichen Gemählde aus Eycks Schule in diesen Rücksichten kaum nachzustellen wären. Sie sind auf Goldgrund, in der einfachsten gradesten Anordnung; auf der Himmelfarth sind nur die Füße des Verherrlichten durch eine Oeffnung des Himmels noch sichtbar, der Leib ist unsichtbar; auf den allerältesten Gemählden wird dieß mehrentheils so dargestellt. Die Mutter Gottes ist hier besonders schön, und so wird auch jedermann viele der Köpfe der Apostel leicht vortreflich finden. Die ganze Art schließt sich nah an jene oben erwähnten ältesten italiänischen Gemählde von S. Luigi, die noch ganz im griechischen Styl sind; und doch ist auch das Altdeutsche darin unverkennbar. In den seltsam prächtigen und farbenreichen Kleidungen zeigt sich schon die Anlage zu dem, was späterhin in der Dürerischen Schule sich weiter entfaltete; nur ist alles noch einfacher und das wunderlich Fantastische nicht so absichtlich und nicht so gehäuft. Auch der Tyrann auf der Geisselung erinnert durch diesen Ausdruck der Bosheit an Dürer, doch ist der Charakter schlichter und nicht so Caricatur. So wie Dürer späterhin von manchen der bessern Niederländer ohne Zweifel benutzt wurde, so hat auch er aus den ältesten niederländischen Bildern nicht wenig gelernt und entlehnt. Solche Bilder wie diese beyden, sind eine wahre Grundanschauung

für den alten Styl der deutschen Schule in den niederländischen und niederrheinischen Gegenden; unter alten Bildern werden wir künftig vorzüglich solche verstehen, die noch älter sind als Eyck.

Das Hauptbild in dem Saale der Alterthümer zu Brüssel ist ein großes Altarstück von Raphael in Lebensgröße, von Paris hieher gesandt, weil es einiger Restauration bedürftig, und ohnehin als nicht ganz ausgemahlt und aus der ersten Manier des Raphael, wie man es zu nennen pflegt, bey den Franzosen weniger gelten mag. Es ist eine sogenannte himmlische Conversation; die Mutter Gottes auf einem einfachen Thron von vier Heiligen umgeben, unten zwey Engel, die von einem Notenblatt singen. Dies Gemählde nimmt in dem Auge der Kunstverständigen eine vorzüglich wichtige Stelle in der Reihe der bedeutenden und entscheidenden Werke des reichsten Genius ein. Es ist aus der Zeit, wo Raphael noch nicht sich selbst durch die Antike und durch Michel Angelo war untreu gemacht worden; doch hat es alle die Kraft des Ausdrucks, die Wärme und Fülle der Behandlung, die man in manchen seiner ersten Bilder vermissen mag. Aus wenigen Bildern spricht uns so ganz Raphael selbst an, so deutlich, so durchaus rein von allen fremden Einmischungen. Die himmlischen Knaben, die nackend so recht kindlich dastehen, wird jeder gern zu dem lieblichsten rechnen, was man sehen kann, und worin Raphael einzig geblieben ist. Aber auch der als Pilger rauh gekleidete Jakobus, auf seinen mächtigen Stab sich stützend, der aus den hohen Augen des kraftvoll bärtigen Hauptes mit treuherziger Liebe auf das Christkind schaut, ist eine herrliche

Figur; desgleichen der heilige Bruno, eines der sprechendsten, feinsten italiänischen Gesichter, die Raphael je gemahlt hat. Die Mutter Gottes ist von der mittlern Art der Raphaelischen. Was aber noch am meisten an dem Bilde zu loben bleibt, ist die herrliche Einheit des Ganzen; von den unzähligen Bildern, welche denselben Gegenstand darstellen, ist vielleicht dieses das einzige, wo der eigentliche Sinn desselben grade getroffen, die Aufgabe, wenn man so sagen darf, wirklich ganz gelöst ist. Hier sind die umgebenden Begleiter nicht müßige Figuren, willkührlich und bedeutungslos neben einander gestellt, höchstens in blos mahlerischen Gegensätzen des Ausdrucks und der Stellung. Nein, das Ganze ist wirklich ein Ganzes, alle Personen nothwendig in demselben, weil sie alle, bedeutend und innig unter sich verbunden durch die Richtung ihrer Mienen, im wirklichen Gespräch der Andacht verschlungen erscheinen, in dessen hohen Sinn der zu dem frommen Beschauer gewendete Bruno diesen gleichsam einzuführen sich erbietet. Es ist eine wahrhaft große Composition, wo alles schlicht und einfach, und doch alles bedeutend und grade das rechte ist. In dieser Rücksicht könnte man etwa nur den alten Corregio zu Dresden mit der heil. Katharina, dem h. Franciskus und Johannes dem Täufer noch vorziehen oder wenigstens neben dieses Raphaelische Bild stellen, welches unstreitig eines der schönsten und lobenswerthesten von diesem Meister ist.

Der Reichthum der bekannten Düsseldorfer Sammlung an berühmten Werken und Meistern der neuern Zeit, vorzüglich der niederländischen Schule, ist hinreichend von andern beschrieben worden, so daß wir uns nur auf das al-

lein beschränken dürfen, was für unsern Gesichtspunkt das wichtigste ist und am meisten zur Ergänzung der früher gegebnen Anschauungen und Bemerkungen über die ältern Mahler dienen kann.

Ein Bild in kleinem Verhältniß von Dürer, ein sehr zusammengesetztes Märterthum der ersten Christen in Persien, mit vielen Figuren darstellend, wo er selbst nebst Pirkheimer in der Mitte steht, ist wohl durchaus nur als Skizze zu beurtheilen, wenn es nicht etwa gar bloß Copie ist; die Composition ist so reich, so ausdrucksvoll bedeutend, geordnet und tiefsinnig, als sich erwarten läßt; die Ausführung ist aber durchaus nicht so gründlich vollendet, als man es von diesem Meister gewohnt ist *).

Unter den bessern Bildern der alten Italiäner befindet sich eine schöne Anbetung der Hirten von dem Venetianer Bordone, ganz auffallend ähnlich dem früher erwähnten Palma Vecchio, desselben Inhalts zu Paris. Was von Andrea del Sarto gezeigt wird, gehört nicht grade zu dem vorzüglichsten dieses Meisters. Ein Ecce Homo von Corregio, äußerst blutrünstig und entstellt, nicht ohne Fleiß gemahlt, aber doch sehr flau, erregt wohl Zweifel. Eine ganz kleine heilige Familie von Michel Angelo aber hat ganz den Charakter, wie andre unbezweifelt ächte kleine Oelgemählde desselben Meisters. Die Zeichnung kann wohl nur von ihm seyn; der Ausdruck der Größe in den Zügen und Mienen ist ganz übertrieben und unnatürlich. Allgemein gerühmt und bewundert

*) Das Originalgemählde dieser äußerst reichen, dem Gegenstande nach aber allerdings abschreckenden Composition befindet sich in der Wiener Sammlung und ist meisterhaft ausgeführt.

ist der heilige Johannes, welcher angeblich von Raphael seyn soll. In dieser Voraussetzung müßte das Bild aus der Zeit des Raphael herrühren, da er sich schon auf dem Abwege der antikischen Nachahmerey befand. Dieser Johannes ist dem Apollo so verähnlicht, daß er allenfalls mit veränderten Attributen dafür gelten könnte. Es ist ein sehr kaltes Bild, trotz der gelehrten Verkürzungen; Form und Gedanke, wenn sie wirklich von Raphael sind, liegen weiter von der ursprünglichen, wahren Richtung seines schönen und frommen Geistes ab, als irgend eine andre seiner Hervorbringungen. Am meisten Aehnlichkeit hat es etwa noch mit dem Engel Michael zu Paris, aber wie viel großartiger gedacht und gestaltet ist dieser und wie so gar nicht gezwungen und kalt, trotz der hohen Kunst! Auch die Farbenbehandlung im Johannes ist ganz anders; freylich hat das Bild sehr nachgeschwärzt, doch muß auch ursprünglich das Helldunkel und seine Gegensätze und Verschmelzungen mehr darin gesucht worden seyn, als in irgend einem andern Raphaelischen Gemählde. Von dieser Seite steht es ganz allein, und es wäre erst zu charakterisiren, wie es sich zu andern Bildern Raphaels verhält, welche denselben Gegenstand mit geringen Veränderungen darstellen und in Italien befindlich sind, ehe man bestimmen könnte, von welchem Schüler Raphaels das Gemählde selbst, oder doch die Ausführung desselben etwa herrühren möchte. Ungleich vorzüglicher und wichtiger ist eine heilige Familie Raphaels, aus seiner ersten Manier, wie man es zu nennen, und dadurch oft grade seine schönsten und gelungensten Werke mit einem heimlichen Tadel zu bezeichnen pflegt. An diesem Bilde ist

zu loben das Lichte und Heitre im kraftvollsten Farbenaccord des Grünen, Rothen und Hellen; vor allem aber das Einfache, Große und Symbolische der ganz pyramidalischen Anordnung, deren Gipfel und Hintergrund zugleich der auf seinen Stab sich tüchtig stützende Joseph bildet. Man kann von diesem Bilde sagen, was von dem zu Brüssel; es ist ganz was es seyn soll, es giebt unzählich viele heilige Familien von den verschiedensten Mahlern, schätzbar durch mannichfache einzelne Schönheiten, und reicher vielleicht an solchen, als das gegenwärtige sehr einfache Bild; aber hier ist grade der eigentliche Sinn und die rechte Bedeutung einer solchen Vorstellung getroffen, gleichsam das Wort des Räthsels ohne alle Anmaßung ausgesprochen.

Was die übrigen Bilder betrift, so kann die Susanna von Domenichino wohl unter seine guten gerechnet werden. Der Saal des Rubens muß jedermann auffallen und überraschen; diesen Meister muß man in der That nur hier kennen lernen. Die verwilderte Fantasie dieses außerordentlichen Talents, welches selbst in seiner Verirrung noch große Spuren von der dichterischen Lebensfülle und dem magisch bunten Farbenspiele darbietet, welches die alten niederländischen Mahler so schön auszeichnet, in Lob und Tadel ganz zu würdigen und vollständig zu charakterisiren; das würde eine eigne Abhandlung erfordern, die jetzt nicht auf unserm Wege liegt. Nicht in den großen Prachtstücken, wie in dem Weltgerichte, überhaupt wohl nicht in der Behandlung der christlichen Heiligenbilder, erschien er mir von der vortheilhaftesten Seite; sondern bey solchen Veranlassungen, wo

die Fülle und Kraft seiner Fantasie, zwar dichterisch genommen, vollen Spielraum behält, aber nicht ins Unermeßliche hinausschweifen kann, vielmehr auf einem beschränkten Raum festgehalten, sich desto gedrängter entfaltet, wie auf der berühmten Amazonenschlacht der hiesigen oder in der herrlichen Tieger- und Faunen-Familie der Dresdner Sammlung.

Von den Werken der spätern italiänischen Schule ist vielleicht in der hiesigen Sammlung die Himmelfarth Mariä von Guido das merkwürdigste. Doch ist dieses Bild, größer gedacht als ihm sonst gewöhnlich ist, nicht so kräftig ausgeführt und gemahlt, als die Fortuna von demselben Meister zu Paris und die oben erwähnte, wunderschöne Magdalena in der Lucianischen Sammlung. Man sieht hier gleichsam die beyden Extreme des verirrten Talents, des falschen Kunststrebens, beysammen: Rubens und Guido, manierirte Wirkung und das leere kalte Ideal. Es kann vielleicht befremden, daß ich auch das Ideal unter die falschen Principien der verirrten Kunst setze; aber so wie man dieses Wort, das ursprünglich einen guten, reellen Sinn gehabt haben mag, gegenwärtig nimmt, ist es auch etwas durchaus Falsches. Man sucht es nur in den äußern Formen und sieht diese als das Erste und Letzte an; da doch die Bedeutung des Ganzen, der alle einzelnen Formen nur dienen und sie mit ausdrücken sollen, allein das Ziel des Ganzen seyn kann. Sodann sucht man das Ideal in der Mahlerey, wie auch wohl in andern Künsten und Geistesschöpfungen, nicht in jener tiefsinnig genialischen Vereinigung entgegengesetzter Elemente, nicht in jener absichtlichen Abweichung von dem

blos richtigen Naturverhältniß, um der höhern Bedeutung des Göttlichen willen, die wohl Winkelmann und andre, die zuerst vom Ideal sprachen, gemeynt haben mögen, sondern in einem bedeutungslosen Mittelwege, der zwischen allen Extremen durchschlüpfend, nur das Unedle sorgfältigst zu vermeiden bemüht ist. Es giebt, wie in allen Wirkungsarten, so auch in der Kunst, eine volle und eine leere Mitte; die volle Mitte ist die, wo widersprechende Kräfte sich bis zur Sättigung durchdringen, und da wird immer auch ein neues Lebendiges hervorgehen; von dieser gilt es, daß die Wahrheit nicht nur, sondern auch die Schönheit selber in der Mitte liege. Die andre Mitte aber ist unfruchtbar, leer und durchaus negativ; und das ist es, was man jetzt Ideal nennt, und darüber gar nicht mehr an das höhere Symbolische, an die Andeutung des Göttlichen in dem Ganzen einer künstlerischen Darstellung denkt. Nur darnach strebte Guido, wo er mehr als reizend seyn will, und auch die besten Meister der französischen Schule streben nach nichts anderm. Rubens, ja Rembrandt, möchten darin immer noch einen höhern Rang als die Franzosen und die flachen Italiäner der spätern Zeit behaupten, daß sie wenigstens einen kräftigen Irrthum zeigen; es ist alles in ihnen durch und durch manierirt, aber es ist doch noch ein origineller Mißbrauch der Farbe und des eignen unverkennbaren Talents. Die neueste französische Schule scheint beyde Grundirrthümer verbinden zu wollen; das leere falsche Ideal in antikischer Nachahmerey, und die grellste Theater-Wirkung. Denn gewiß ist dieser Effekt, das Auffallende und in die Augen Springende der neuesten Modegemählde gar nicht mehr mahlerisch,

sondern gradezu theatralisch, und von ihrer so gränzenlos und bis zur vollendeten Unnatur übertriebenen, höchst subjektiven Schauspielerey ganz treu copirt. Doch ist es wenigstens ein bestimmter Effekt, daher denn solche Produkte immer noch mehr Charakter haben, als manche der neuesten Deutschen, die auf jenem falschen Idealwege hervorgebracht worden, aber statt des vermeynten Ideals nur in eine mannichfache Unförmlichkeit und charakterschwache Nichtigkeit gerathen sind.

In Kölln bemerken wir zuvörderst eine heilige Margaretha von Raphael, im Besitz des Mahler Hoffmann. Es war dieses Gemählde ehedem in derselben, in der Kunstgeschichte nicht unbekannten, Jabachschen Sammlung, aus welcher auch das Pariser Bild in die ehemalige königliche Sammlung gekommen ist. Dieses letzte aber ist so sehr beschädigt gewesen, daß es ganz hat überarbeitet werden müssen, um es wieder herzustellen. In diesem Zustande befand es sich nebst andern in der vorigen Sendung erwähnten Bildern, während der letzten Zeit, im Restaurationssaale des Louvre; es gewährte aber nur einen traurigen Eindruck über die sichtbare Zerstörung. Das Göttliche dieses Gedankens ist freylich nicht zu vertilgen gewesen; aber man fühlt deutlich, wie viel das Bild müsse gelitten haben. Mag nun dieses auch ursprünglich das Original gewesen seyn, jenes aber nur eine alte, unter den Augen des Meisters verfertigte Copie; gegenwärtig ist das Pariser Bild so verdorben, daß es kaum möglich seyn dürfte, diese Frage aus der Anschauung allein, ohne historische Nachweisungen zu entscheiden; so daß das hiesige ohne Bedenken vorzuziehen und als das einzige

noch erhaltene Exemplar dieses so unvergleichlich schönen Bildes zu betrachten ist; es müßten denn etwa in Italien noch andre Wiederhohlungen desselben Bildes sich finden; in der Raphaelschen Margaretha zu Wien ist der Gegenstand ganz anders behandelt. Von welchem der Schüler Raphaels die hiesige nun aber gemahlt sey, und ob vielleicht der Kopf von dem Meister selber seyn könne, überlassen wir solchen zu entscheiden, die nach einem langen Aufenthalte in Italien, nach oft wiederhohlter Vergleichung und eigner Anschauung aller Werke des Raphael und der unmittelbar unter ihm und mit ihm arbeitenden Schüler, als praktische Künstler darüber ein competentes Urtheil haben können. Man kann dieses Gemählde, dem Gegenstande und seiner Bedeutung und Auffassung nach, wohl mit dem Engel Michael des Raphael vergleichen; es ist eben so groß und edel gedacht, doch ist der Sieg über das Schlechte und häßlich Ungeheure hier leichter und anmuthsvoller. Es ist hier nicht die Tugendkraft des überwindenden Helden und Fürsten der Geister, sondern es ist der unbewußte Sieg der schuldlosen Liebe und heitern Schönheit, zu deren Füßen das Niedrige von selbst erstirbt. Das Göttliche der Stellung, wie die Heilige, in ihrer Rechten die Palme haltend, über dem Ungeheuer, das ihr Fuß, ohne daß sie auch nur nach ihm niederschaut, vernichtet, grade aus dem Bilde heraustritt, ist auch in dem Kupferstiche erkennbar; das heitre Gesicht dieser christlichen Glaubens-Heldin zeigt eine hohe, aber individuelle Schönheit und Anmuth, das Göttliche blickt vorzüglich aus den hellen, offnen Augen und dem himmlischen Lächeln des Mundes hervor.

In derselben Sammlung sah ich einige heilige Figuren, ehemals Seitenstücke zu einem Altarbilde von Dürer, sehr charaktervoll und gründlich ausgeführt, auf Goldgrund. Man hat die Vorliebe für diese in der ältern Zeit allgemeine Art, in diesen Gegenden weit länger beybehalten als in Italien nicht nur, sondern selbst als in dem südlichen Deutschlande. Man möchte also vermuthen, daß diese Bilder für eine hiesige Kirche bey Dürer während seiner Reise durch die Niederlande seyen gemahlt oder bestellt worden. Für ihn bleibt es eine Abweichung von seiner gewöhnlichen Art, die einen besondern Grund oder äußre Veranlassung gehabt haben muß. Denn grade ihm gewähren Bilder mit einem landschaftlichen Hintergrunde mehr Spielraum, den ganzen Reichthum seines erfinderischen Tiefsinns zu entfalten.

Wir haben aber noch viele andre, wichtige Gemählde anzuführen, welche uns hier näher angehen, weil sie dem hiesigen Boden und Lande einheimisch entsprungen sind. Die alte Stadt Kölln, welche unter ihren ehemals mehr als hundert Kirchen, die größere Anzahl beynah, als bedeutende und wichtige Denkmahle und Kunstwerke der höhern Architektur anführen darf, so daß an diesen allein sich wohl eine vollständige Geschichte der gothischen Baukunst entwickeln ließe, nach allen ihren Verschiedenheiten und Veränderungen von den ältesten Zeiten an bis zu jener höchsten Vollendung des baukünstlerischen Styls, den man am hiesigen Dome bewundern muß; die Stadt Kölln ist, trotz aller Zerstörungen und gewaltsamen Veränderungen, welche der Krieg, und alles, was darin, besonders die Kirchen und Klöster, erleiden mußten, mit sich

geführt hat, auch jetzt noch an alten Gemählden vielleicht nicht minder reich, als sie dem Kenner alter Baukunst merkwürdig seyn muß.

Und diese Gemählde sind altdeutsche Gemählde, eine eigne für sich bestehende Schule, reicher, umfassender, als es vielleicht je eine im südlichen Deutschlande gab; eine Schule, welche zugleich die innige Verbindung und Einheit der altdeutschen und altniederländischen Mahlerey augenscheinlich beweist. Hier findet man Bilder, welche man den besten Holbein's an die Seite setzen darf, andre in Dürers Art, und wieder andre aus der Schule des Eyck; dann viele andre, welche weit älter sind als alle diese Meister, eine Menge Verschiedenheiten, die zum Theil das Beste jener drey großen Stammväter und Urheber oder Epochen der deutschen Schule in sich vereinigen, oder doch die Familienähnlichkeit mit diesem oder jenem nicht verkennen lassen, wenn gleich sie auch ihr Abweichendes und Eigenes haben. Es würde schwer seyn, nur die verschiedenen Manieren aufzuzählen, welche sich an den ältesten Bildern eines unbestimmten Alterthums, deutlich unterscheiden und auf eben so viele ausgezeichnete Meister schließen lassen.

Der alte Kunstsinn scheint sich hier länger erhalten zu haben, als irgendwo sonst; und noch jetzt bewährt sich derselbe, durch eine allgemeine Liebhaberey, mit Sinn und Kenntniß verbunden; und durch eine mannichfache Neigung zum Sammeln, welche besonders auf das Alterthümliche gerichtet ist. Die meisten dieser Bilder, selbst aus schon spätern Zeiten, sind auf Goldgrund, und auf Holz gemahlt; bisweilen ist auf das Holz eine Leinwand

geleimt, und auf diese wieder ein Gipsgrund getragen, welches die Farben besonders dauerhaft erhält. Die Farbenpracht ist fast in allen bewundrungswürdig; das Blau durchaus Ultramarin und auch die andren Farben sind nach Verhältniß die köstlichsten und glänzendsten.

Die meisten dieser Gemählde sind jetzt so, wie sie während des Krieges und nach der Zerstörung der Kirchen und Klöster, erst verschleudert und dann wieder aufgesucht und gerettet worden, noch mehrentheils zerstreut und einzeln in Privatsammlungen aufgestellt, deren es hier mehrere in ganz verschiednen Fächern bedeutende giebt; von denen auch die meisten sehr zweckmäßig angelegt, und auf ein bestimmtes beschränktes Ziel gerichtet sind, daher sie sich schon von selbst in die kunstgeschichtliche Ordnung einreihen. Die lehrreichste unter diesen für die Kunstgeschichte wird wohl die Sammlung des gelehrten Kanonikus Wallraf seyn, wenn sie erst geordnet worden *);

*) Diese Sammlung ist jetzt ein Eigenthum der Regierung geworden und der öffentlichen Benutzung gewidmet. Das große Altarbild von der Mutter Gottes und den Schutzheiligen der Stadt Kölln hat in dem hohen Dome seine würdige Stelle gefunden, dessen herrliche Glasfenster in neu gereinigtem Glanze strahlen, wie eine ähnliche Erneuerung auch in andern Kirchen Statt gefunden hat. Manche neue Sammlungen haben sich seitdem noch, durch den rege fortschreitenden Eifer einzelner Kunstliebhaber gebildet, welche vieles Alterthümliche und Schöne von köllnischen und andern niederdeutschen Gemählden enthalten, wie die des geistlichen Herrn Fochem. Besonders lehrreich war mir, bey einem kurzen Besuche im Frühjahre 1818. in Kölln, eine sehr reiche Privatsammlung von Glasmahlereyen, welche eine äußerst merkwürdige Reihenfolge, durch alle Jahrhunderte fortgeführt, vom ersten Anfange bis zum letzten Verfall dieser Kunst darbietet. Die Boisseréesche

denn dieser Mann, der alle diese Dinge zum besondern Gegenstande seiner Nachforschungen gemacht hat, ist besonders darauf ausgegangen, eine vollständige Reihenfolge der köllnischen Schule aufzustellen von den ältesten Zeiten durch van Eyck's Schule, Dürers Art, Holbein und dann Hans van Achen bis auf die späte Zeit, da die Köllnischen Mahler nach Rubens und van Dyk sich bildeten.

Von dem ganzen Reichthume dieser höchst merkwürdigen Kunstalterthümer würde es nur nach einer viel weiter eindringenden und ausführlichen Untersuchung und Durchforschung auf diesem selbst geschichtlich noch ganz unbekannten Theile der deutschen Kunstentwicklung möglich seyn, eine befriedigende und vollständige Nachricht und Beschreibung zu geben. Für jetzt wählen wir nur drey Stücke verschiedener Art aus, um wenigstens einen vorläufigen Begriff zu geben.

Die Krone von allen Werken der köllnischen Mahlerschule ist ein großes Bild in drey Abtheilungen, sehr reich an Figuren in voller Lebensgröße, auf Goldgrund, welches ehedem in der Kapelle des Rathhauses befindlich war. Das Mittelstück stellt die Anbetung der heiligen drey Könige dar, auf dem Seitenflügel rechts steht der heilige

---

Sammlung, mehrere Jahre hindurch in Heidelberg von unzähligen Fremden gesehen und bewundert, jetzt aber als Zierde der Hauptstadt von Würtemberg, noch würdiger und geräumiger aufgestellt; welche uns die großen, wesentlichen Grundanschauungen für die niederdeutsche Mahlerkunst im Allgemeinen und Ganzen, nach allen ihren Bildungsstufen, in belehrender Vollständigkeit, vor Augen stellt, besitzt zugleich auch einen Schatz der vorzüglichsten Stücke aus der besondern köllnischen Schule und von dem Meister des Dombildes.

Gereon und seine Kriegsgesellen, auf dem linken die heilige Ursula nebst ihren Jungfrauen und dem heiligen Aetherius, ihrem Geliebten, im Hintergrunde die Bischöfe St. Kunibertus und St. Severinus. Es war unstreitig die Aufgabe und Absicht, die sämmtlichen Schutzheiligen der Stadt hier vereinigt vorzustellen. Dieses Bild ist einzig in seiner Art, wie auch der unvollendete Dom zu Kölln unter den gothischen Gebäuden einzig geblieben ist, mehr noch wegen der hohen einfachen Schönheit des Styls als wegen der Größe der Anlage. Manche haben bey diesen Bildern auf Dürer rathen wollen, bloß weil die hohe Vortrefflichkeit des Werkes gleich auf den berühmtesten unter allen Nahmen der früherhin so wenig bekannten altdeutschen Schule führen mochte. Wohl könnten einige von den Nebenfiguren unter den Begleitern der Magier, in ihrer etwas bizarren Tracht, Stellung und Gestalt wohl allenfalls an jenen Meister erinnern; doch ist dieses eine allgemeine Eigenschaft und Weise aller jener ältern Mahler. Die frische, weiche und kraftvolle Carnation in den Köpfen aber erinnert mehr an Holbein; aber auch diese Treue und Wahrheit der Auffassung und der Farben gehört der Zeit und dem damals herkömmlichen alten Styl an, obwohl diese hohe Vollkommenheit darin in allen Zeiten nur das Erbtheil der auserlesensten Wenigen seyn kann. Der dichte dunkelgrüne Vorgrund, aus Kräutern gleichförmig wie ein Teppich gewebt, mit einzelnen eingestreuten Blümchen und Feldfrüchten, ist fast wie auf den Eyckschen Bildern, und so ist auch das Grade und Ernste der Gestalten und Gesichter mehr in dieser Art. Von diesem Bilde ganz besonders war es gemeynt, was

ich vorhin von der Vereinigung der bedeutendsten Vorzüge aller jener drey deutschen Meister in Einem Bilde sagte; welche Vorzüge übrigens keineswegs so miteinander streiten, als die Manieren der verschiedenen italiänischen Mahler, welche man wohl sonst nach den langen Kunstrecepten des Mengs in einem wahrhaft classischen und correcten Gemählde vereinigen zu müssen glaubte. Ein wunderbarer Fleiß der Ausführung und die strahlende Farbenpracht sind in diesem Bilde, von einer Vortreflichkeit, wie es auch auf den besten altdeutschen Gemählden in dem Grade nur äußerst selten gefunden wird. Man sieht, daß jene Zeit das Köstlichste und das Höchste in diesem Bilde aufbieten wollte, was sie vermochte. Es ist mit größter Liebe vollendet; aber es ist auch entworfen im Geist und unter der Begünstigung der göttlichen Liebe. Es ist noch etwas darin, was man in den Gemählden jener drey Künstler doch nicht fühlt; die Blüthe der Anmuth ist diesem beglückten Meister erschienen, er hat das Auge der Schönheit gesehen, und von ihrem Hauch sind alle seine Bildungen übergossen. So allein, wie Angelico unter den ältern, oder Raphael, der Mahler der Lieblichkeit, unter den neuern Italiänern steht, so einzig ist dieser unter den Deutschen. Er hat die himmlische Fantasie des einen und die hohe Schönheit des andern; in der Kunststufe aber steht er weit über den Angelico und könnte etwa dem Perugino gleichgestellt werden. Die Mutter Gottes mitten auf dem Throne sitzend, von einem langen, dunkelblauen, mit Hermelin gefütterten Mantel umflossen, wird wohl jeden, der sie gesehen, an die Raphaelsche Maria in Dresden erinnern müssen, durch die königliche

Hoheit der etwas mehr als lebensgroßen Gestalt, und durch die ganz überirdische, idealische Schönheit des Angesichts. Doch ist die demuthsvolle Neigung des gleich der Sonne in Milde leuchtenden Hauptes und des Auges, der alten Idee getreuer. Auch die Hände, die auf ganz alten Bildern oft etwas schwach erscheinen, sind wie sie nur bey den besten Mahlern gefunden werden; nur die Beine und Füße in ihrer schlichten Stellung und spitzigen Fußbekleidung, sind noch etwas hetrurisch grade und verrathen den alterthümlichen Styl. Anordnung und Ausdruck werden selbst Künstler der jetzigen Zeit vortrefflich finden müssen. In Rücksicht des Reichthums an so ausdrucksvollen und doch so vollendet ausgearbeitet großen Köpfen, kann man dieses Gemählde den größten Hervorbringungen von Raphael vergleichen und an die Seite stellen. Herrlich treten die Figuren hervor, besonders in den Seitengruppen, wo der Vorgrund etwas heller ist; die Hauptfiguren der beyden Märtyrer, der heilige Gereon in voller Rüstung, jedoch ohne Helm, und die schöne Ursula mit dem Pfeile in der Hand neben dem geliebten Jüngling, der sie mit zärtlicher Bekümmerniß anschaut. Wie schön und gefühlt ist die Art, wie diese ausgezeichnet, und ihr Märterthum in der rührenden Stellung und dem blassen Gesicht grade nur so viel angedeutet worden, um die freudige Hoheit des Hauptgegenstandes auf dem Mittelstück, durch diese wehmüthige Umgebung in ein noch innigeres sanftes Liebesgefühl zu verschmelzen. Doch wie ließen sich alle Schönheiten dieses Gemähldes aufzählen oder auch nur die Umrisse der Anordnung und des Gedankens einigermaßen befriedigend beschreiben? In einem Werke, wie dieses, liegt

die ganze Kunst beschlossen; und etwas Vollkommneres, von Menschenhänden gemacht, kann man nicht sehen.

Es sey vergönnt, den Eindruck, welchen dieses herrliche Altargemählde der Stadt Kölln, in seiner dreyfachen Abtheilung hervorbringt, in der gleichen Anzahl poetischer Nachbilder wieder zu geben.

I.

Ein goldner Glanz liegt blendend aufgeschlossen,
Maria sitzt auf hohem Himmels Throne,
Ihr Haupt umziert die demantreiche Krone,
Vom reinen Blau des Mantels weit umflossen;

Und zarte Blümlein sind dem Grün entsprossen,
Wo vor der heil'gen Jungfrau und dem Sohne
Die Könige, gelangt aus ferner Zone,
Voll Inbrunst knie'n, in Andacht hingegossen.

Fromm reichen sie des Orients reiche Gaben,
Des Goldes Zier, der Myrrhen süßes Düften,
Dem Kinde, hohen Ernstes voll, erhaben.

Und wie die Männer dort in Einfalt schauen
Die Englein jubiliren in den Lüften,
Blüht Hoffnung auf, und seliges Vertrauen.

II.

Wer naht in muth'ger Zuversicht dem Orte;
Gerüstet, stark, als ob ihn Siegs gemahne,
Das Kreuz goldflammend auf Azurner Fahne,
Freudig im Geist, vertrauend fest dem Worte?

Sankt Gereon, der Tapfern Licht und Horte,
Enteilend frey des Todes düsterm Wahne,
Tritt hier getrost auf lichter Himmels Bahne,
Voran der glaubend folgenden Cohorte.

Muthvoll und freudenvoll, getreu und sinnig,
Vertrauend so dem Tode wie dem Leben,
Seht hier die Heldenbilder vor'ger Zeiten!

Nicht Marter, nicht der Tod macht die erbeben,
Die treu vereint, als Brüder fest und innig
Im Glauben zu Maria's Throne schreiten.

III.

Im königlichen Schmucke, reich umgeben
Von holder Jungfraun auserles'nen Schaaren
Vom Todespfeile frey, und von Gefahren,
Erscheint Sankt' Ursula im klaren Leben.

Sie nahet demuthsvoll, doch ohn' Erbeben!
Der Jüngling, den wir neben ihr gewahren,
Von Engels Angesicht, mit goldnen Haaren,
Wohl durfte nach der heil'gen Braut er streben.

Mit zarter Sorge schaut er auf sie nieder;
Er hat den Martertod mit ihr gelitten,
Findet mit ihr an Gottes Thron sich wieder.

Und in der Farbenpracht, in Liebesgrüßen,
In ew'ger Schönheit Fülle, zarten Sitten,
Führt sie die Liebe zu Maria's Füßen.

Und der Name dieses glücklichen Meisters ist lange Jahrhunderte hindurch unbekannt gewesen, und bis auf unsre Zeit hinab geblieben! So war es die Art jener altdeutschen Zeit; weiß man ja doch auch den Nahmen des Mannes nicht, der das Wunderwerk des Domes entwarf; denn nicht die Eitelkeit trieb jene Alten, sondern die Liebe zum Werk. Aber die Nachwelt hätte nicht so undankbar und vergeßlich seyn sollen. Ein Freund von mir ist so glücklich gewesen, einige kleinere Bilder an sich zu bringen, die offenbar von demselben Meister herrühren; sehr viele der Köpfe sind von diesem früheren Versuch auf das große Bild genau übertragen, aber freylich mit den größern

Verhältnissen, auch reicher entwickelt und noch sorgfältiger ausgeführt. Die Idee des großen Bildes liegt in diesen ersten Entwürfen noch wie die Blume in der zarten Knospe verschlossen, ehe sie vollendet aufgegangen. Doch beseelt dieselbe liebevolle Anmuth auch diese kleinern Bilder, die jeder, der das Große gesehen, mit der innigsten Theilnahme beschauen muß, und die schon an sich zu den sehr ausgezeichneten gehören. Sichtbar geht aus der Vergleichung dieser kleineren Bilder, so wie auch der zwölf Apostel von demselben Meister, mit dem großen Altargemählde hervor, daß sie einer früheren Epoche angehören; dagegen jenes Bild, welches zur höchsten Verherrlichung der Stadt Kölln und ihrer sämmtlichen Schutzheiligen dienen sollte, und zu welchem der Meister desselben ohne Zweifel alle seine Kraft aufgeboten haben wird, uns seine Kunst auf den Gipfel der vollendetsten Ausbildung, so weit er diese erreicht hat, darstellt. Diese Bemerkung darf nicht übersehen werden, bey den Nachforschungen über den Urheber des Bildes, und kann eine Hindeutung abgeben, um auf die Spur desselben zu führen. Der sicherste Anhaltspunkt liegt in der Zeit der Vollendung des großen Bildes; und diese fiel in den Anfang des funfzehnten Jahrhunderts, am wahrscheinlichsten 1410. Zusammengenommen mit jener Bemerkung, welche aus der Vergleichung der verschiedenen Werke desselben Meisters hervorgeht, führt uns diese Zeitbestimmung wie von selbst und auf eine Weise, die kaum umgangen werden kann, auf den Meister Wilhelm von Kölln, welcher in der Limburger Chronik gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts als ein hochberühmter Mahler derselben Zeit und eben je-

ner damals in allen Künsten so blühenden Stadt angeführt wird; da man zu einem solchen öffentlichen Stadt- und herrlichen Prachtgemählde gewiß nur einen sehr berühmten Meister damaliger Zeit wählte. Es ist also eine hinreichende und überwiegende Wahrscheinlichkeit vorhanden, daß jener Wilhelm von Kölln der glückliche Meister des herrlichen Wunderbildes gewesen. Ein noch bestimmteres geschichtliches Zeugniß aus gleichzeitigen Urkunden giebt es indessen, so viel ich weiß, nicht darüber. Dazu ist auch wenig Hoffnung, indem das Zunftbuch der Köllnischen Mahler, welches noch am ersten Aufschluß geben könnte, seit geraumer Zeit verloren worden. Alle jene vortreffliche Künstler, die eine solche Fülle der mannichfachsten Bilder hervorgebracht haben, waren nämlich nichts mehr als bescheidne Genossen der Mahlergilde einer einzigen deutschen Stadt; mit welcher Mahlergilde auch die Glasmahler und Sticker zu einer Zunft vereinigt waren, wegen des allgemeinen Gebrauchs prachtvoller mahlerischer Darstellungen auf Teppichen und Festgewändern, wie auf Glas. Solche Thatsachen können einigen Begriff geben von dem, was Deutschland ehedem war, wenn der Anblick dessen, was es jetzt ist, uns selbst von der Erinnerung des Grossen immer mehr zu entfernen droht.

Sollte aber jemand Zweifel hegen gegen diese Ankündigung und Behauptung einer so sehr alten Köllnischen Schule deutscher Mahlerey, so können wir dafür einen sehr vollgültigen und zwar gleichzeitigen Gewährsmann aus dem schwäbischen Zeitalter anführen. Es ist einer der größten Dichter und Meister in der Kunst der Poesie, die Deutschland jemals gehabt hat; doch unter dieser Bezeich-

nung möchten ihn nur wenige erkennen in dem Zeitalter des Undanks und der Vergessenheit altdeutschen Ruhms. Wolfram von Eschilbach, in seinem Parcival sagt, Vers 4705. der Myllerschen Ausgabe, da von der bezaubernden Schönheit eines Ritters die Rede ist:

„Von Kölne noch von Mastricht
Nicht ein Schildrer entwurf ihn baß"

Das Gedicht ist aus dem ersten Anfange des dreyzehnten Jahrhunderts, und die Handschrift selbst, nach Bodmers Urtheil, nicht viel jünger. Diese Stelle beweist mithin, daß eine Köllnische Schule der Mahlerey fast zwey Jahrhunderte vor Johann van Eyck schon ganz allgemein berühmt war, so daß der Dichter sie vorzugsweise als Beyspiel nennen konnte; und zwar ein Dichter, der im südlichen Deutschlande, also in ziemlich weiter Entfernung von jenen beyden dort genannten Städten einheimisch und wohnhaft war.

Jenes Gemählde gehört der Zeit des vollendet schönen Styls an. Eine Reihe von acht Bildern bey Herrn Lieversberg, in kleinerm Verhältniß, wo jedoch die Figuren über einen bis anderthalb Fuß lang sind, so wie auf den beyden oben erwähnten alten Bildern in Brüssel, mit welchen sie überhaupt eine starke Aehnlichkeit haben, gehört einer verhältnißmäßig schlechteren Schule oder roheren Epoche an, die aber darum keineswegs eine ältere zu seyn braucht, wie man beym ersten Eindruck leicht voraussetzt. Sie werden dem Israel von Meckenem zugeschrieben und würden sonach der zweyten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts angehören. In jedem Fall stehen

sie auf einer geringeren Kunststufe, als Eyck und Hemmelink, wie sich davon aus jeder Zeit besonders auch in der niederdeutschen Kunst, Beyspiele finden, enthalten aber dessen ungeachtet sehr viel Lobenswerthes und Schönes.

Die Gegenstände dieser Reihenfolge von kleinen Gemählden aus der Leidensgeschichte des Heilandes sind, die Einsetzung des Abendmahls, die Gefangennehmung Christi am Oelberge, die Verspottung nebst der Geisselung im Hintergrunde; die Darstellung vor Pontius Pilatus, der Hingang zum Kreuz, die Kreuzigung, die Abnahme vom Kreuz und die Auferstehung. Die Bilder sind auf Goldgrund gemahlt, doch ist auf mehreren eine Landschaft im frischesten Grün vor dem Goldgrunde angebracht, und überhaupt in der übrigen Farbenpracht das hellglänzendste Grün besonders herrschend. Es gehören diese Bilder überhaupt, ungeachtet dessen, was oben in Vergleich mit andern gesagt ward, immer noch unter die sehr vorzüglichen und schönsten Alterthümer der niederdeutschen Kunst. Die Pracht der Farben und bedeutender Gewänder, so wie die Sauberkeit der äußerst fleißigen Ausführung ist vortreflich, doch sieht man das auch auf andern guten altdeutschen Bildern. Unvergleichlich aber ist die Kraft und der Reichthum des Ausdrucks in den Köpfen; man dürfte nicht anstehen, das Bild von der Verspottung und Dornenkrönung des Heilandes, in Rücksicht des so mannichfachen Ausdrucks der stumpfsinnigen Bosheit und Rohheit manchem von Dürer an die Seite zu stellen, der doch grade diesen Gegenstand so oft und so gründlich durchgearbeitet hat. Aber auch im Edlen war der Künstler nicht weniger ausdrucksvoll, wie besonders

die Köpfe der Apostel auf der Einsetzung des Abendmahls, unter denen ganz bewunderswürdige sind, beweisen mögen. Der Johannes auf diesem Bilde soll unter dem Arm des Heilandes über seinen Schooß auf dem Tisch ruhen; diese schwere Verkürzung ist dem Mahler ganz mißlungen, welches man sich als ein Merkmahl von der alterthümlichen Beschaffenheit des Bildes gefallen lassen mag, da der Künstler sich sonst in Köpfen und Stellungen als einen tüchtigen Meister und Zeichner zeigt; auch die Hände sind zum Theil von der höchsten Form und Ausarbeitung. Was die Schönheit der Köpfe und den seelenvollen Ausdruck betrifft, verdient dieser Meister eine der vorzüglichsten Stellen unter den niederdeutschen Mahlern der ältern Zeit. Auf den sonst allgemeiner bekannten altdeutschen Bildern habe ich nichts so liebevoll Schönes und rührend Anmuthiges gefunden, als das Gesicht des Johannes und der Mutter Gottes, auf der Abnahme vom Kreuz in dieser Bilderreihe. Johannes, ein großer Kopf, von fliegenden Haaren umwallt, hält die Mutter und schaut die Betrachter an, mit dem Ausdruck der schmerzlichsten Begeisterung. Der heilige Leichnam wird erst heruntergenommen und ist noch in den Händen der ihn auf der Leiter Abnehmenden. Die andern Frauen sind blaß und kummervoll und ohne viel Bewegung; die Mutter aber im dunkelblauen Gewande sitzend, Blick und Arme mit zärtlicher Besorgniß für den Todten, ihren eignen Schmerz ganz vergessend, sehnsuchtsvoll in die Höhe streckend, als ob er noch lebte, noch fühlte, ist grade belebter, ja sogar jünger, aber in der hohen jungfräulichen Schönheit so rührend sanft, daß man die hellen Zähren, die aus den

blauen Augen rinnen, leicht mit eignen begleiten möchte. Inniger wird man schöne Wehmuth nicht leicht auf einem Gemählde ausgedrückt finden. Erhabner noch, aber ganz freudig erhaben, ist der auferstehende Christus, nebst der Kreuzesabnahme und dem Abendmahl, das vorzüglichste unter allen übrigen, in Rücksicht der Anmuth, wie die Dornenkrönung im Ausdruck. Hier ist das Gesicht des Heilandes ganz verklärt und kaum noch in den Zügen die Aehnlichkeit erkennbar, selbst mit dem freudig begeisterten aber noch sterblichen Christus auf dem Abendmahle. In allen andern Darstellungen des Leidens ist das höchst ausdrucksvolle Gesicht ganz dasselbe, bis auf die Verschiedenheiten, die in der Kreuzigung und Abnahme vom Kreuz der doch sehr edel gehaltne Ausdruck des Sterbens und des Todes mit sich brachten.

Sehr merkwürdig, lehrreich sowohl als herzerhebend, war mir der Anblick eines Bildnisses in Lebensgröße vom Kaiser Maximilian aus der Wallraffischen Sammlung *). Der Monarch sitzt im vollem kaiserlichen Ornate, das Scepter in der Rechten, mit der Linken den Griff eines großen Schwerdtes haltend, vor einem offnen Fenster an einem einfachen farblosen Tisch, dessen Ecke den äußersten Vorgrund rechts bildet. Die herrliche Rüstung ist vergoldet, darüber hat er einen dunkelgrünen Mantel mit breiter perlengezierter Borte, eine kunstreich aus Edelsteinblumen geflochtne hohe Krone auf dem Haupt; der

*) Ein andres Exemplar von demselben Bildnisse enthält die Kaiserliche Gemählde-Sammlung zu Wien; das Köllnische aber ist viel schöner in der Ausführung.

Orden des goldnen Vließes an reich mit Edelsteinen verzierter Kette hängt um die Brust auf dem goldnen Panzer. Das Gesicht, wo der Ausdruck hoher Würde und ein unbeschreiblicher Adel und Verstand mit gutmüthiger Milde gepaart erscheint, ist beynah im Profil, mit grade vor sich hinschauendem Blick. Es tritt stark hervor auf einem rothen Teppich, der als Wand den Hintergrund macht und mehr als die Hälfte der Breite einnimmt; auch die langen sonderbar grade und steif herabgekämmten blonden Haare, vermuthlich nach dem natürlichen Costum, hat der Mahler, als nächsten Hintergrund an dem Umriß des Gesichts herab, vortrefflich benutzt. In allen Nebenwerken ist der Fleiß der Ausführung, selbst in Vergleich mit dem in der altdeutschen Schule sonst gewöhnlichen Fleiß, noch bewundernswürdig. Das Gesicht aber ist leicht gemahlt und wie hingehaucht, höchst weich in der Behandlung und durchaus nicht ängstlich ausgeführt; eine so wahrhafte und warme Carnation hat auch Holbein nicht. Aus dem offnen Fenster zeigt sich im äußersten Hintergrunde rechts eine landschaftliche Aussicht, von dem rothen Teppich durch den breiten hellgrünen Rand schön abgeschnitten. Die weite See und ein steiles unübersteigliches Felsengebirge, darauf ganz oben, hier und da auf den höchsten Klippen und in den Hohlwegen und Schluchten, fliehende Gemsen und nacheilende Jäger zerstreut sind; in Anspielung auf ein bekanntes Abentheuer, wie der ritterliche Kaiser einstmals auf der Gemsenjagd, einer Beschäftigung, die er sehr liebte, aus großer Lebensgefahr wunderbar errettet ward. Dieses Portrait gehört zu der höheren oder historischen Gattung von Bildnissen, mit

14 *

landschaftlichem Hintergrunde, durchaus bedeutenden Attributen und einem mehr als bloß charakteristischen Ausdruck, deren einige wir von Raphael und von Leonardo angeführt, und die wir mit dem Namen der symbolischen Bildnisse als die höchsten bezeichnet haben. Doch würde ich in Verlegenheit seyn, wenn ich auch aus dieser Gattung noch ein Bildniß nennen sollte, welches diesem des Kaiser Maximilian an die Seite gesetzt zu werden verdiente. So wie ich die Alexandersschlacht von Altdorfer ein Rittergemählde nannte, so möchte ich dieses ein Heldengemählde nennen; denn wie in einem erhabnen Heldengedichte ist der Ausdruck ritterlicher Tugend hier mit dem Gefühl der königlichen Würde vereinigt. Es erinnert auf das Herrlichste an die Hoheit des altdeutschen Kaiserthums, ehe noch Ausländer und Bürgerkriege das Reich zerstörten, und stellt uns die letzten großen Zeiten desselben dar, wie die Herrlichkeit einer untergehenden Sonne.

Dieses wenige sey genug, um einen vorläufigen Begriff von den Schätzen altdeutscher Mahlerkunst zu geben, die sich zu Cölln befinden. Und nun zum Beschluß noch eine Frage, die mit dem eigentlichen Zweck aller unsrer Betrachtungen und Andeutungen eigentlich in sehr naher Beziehung steht. Ist es wahrscheinlich, daß auch jetzt in unsrer gegenwärtigen Zeit noch von neuem eine wahre, große und gründliche Mahlerschule wieder entstehen und sich dauerhaft bleibend, und fest begründen wird? — Wahrscheinlich ist es den äußern Umständen nach eigentlich nicht; aber wer möchte die Unmöglichkeit behaupten? Woran es liegt, daß es keine solchen Mahler giebt zu unsrer Zeit, welche den großen Meistern der Vorzeit

völlig gleich gestellt werden könnten, und was denen, die sich gegenwärtig in der Kunst versuchen, dazu fehlt, das ist zum Theil wohl klar; zunächst ist es die Vernachlässigung des eigenthümlich Technischen, besonders der Farbenbehandlung, am meisten aber das innige und tiefe Gefühl. Bey den sinnigsten und eigenthümlichsten Talenten der jetzigen neuen Zeit vermißt man noch am meisten die produktive Thätigkeit, die feste Sicherheit und Leichtigkeit im Praktischen der Ausführung, welche die alten Künstler so wunderbar auszeichnet. Wenn man die Menge von großen Werken erwägt, welche Raphael, der im frühesten Mannesalter dahingerafft wurde, vollendet hat; oder den eisernen Fleiß des redlichen Dürer, in der Fülle so unzähliger Erfindungen und Arbeiten aller Art und in dem verschiedenartigsten Stoff, wo er doch auch kein hohes Lebensziel erreichte; so entschwinden uns in Gedanken alle Vergleichungspunkte für unsre in der Kunst so weit neben jenem großen Maaßstabe zurückstehende Zeit. Indessen ist diese Erscheinung aus den Umständen wohl erklärbar. Die universelle Bildung und intellektuelle Vielseitigkeit, als charakteristische Eigenschaft und allgemeiner Hang unsres Zeitalters, führt leicht zur Zersplitterung der geistigen Kraft und verträgt sich schwer mit einer concentrirten Wirkung in fortschreitender Steigerung, und mit einer Fülle vollendeter Hervorbringungen in einer bestimmten, positiven Art. Dieß trifft eigentlich mehr oder minder alle Gattungen intellektueller Bildung und Hervorbringung in unsrer Zeit; für die Kunst aber ist insbesondre noch folgendes zu beachten und von dem entschiedensten Einfluß. Nachdem einmal der reine, klare Sinn und das

tiefe Gefühl die einzige, ächte Quelle der höheren Kunst ist, und alles beynah in unsrer Zeit diesem Gefühl feindlich entgegen tritt, um es zurück zu drängen, zu versplittern, zu überschütten, oder seitwärts in die Irre zu lenken, so geht die beste Hälfte des Lebens, in dem vorläufigen Entwicklungskampfe gegen die Zeit und alle ihre nahmenlosen Hindernisse verlohren; welcher Kampf dennoch unumgänglich nothwendig ist, um nur erst die Quelle des ächten Kunstgefühls wieder frey zu machen und heraus zu arbeiten aus dem beschwerlichen Schutt der störenden Außenwelt. Eine sinnige Natur, welche nicht von ihrer Zeit getragen und erhoben wird, sondern dauernd in Zwiespalt steht mit der vorherrschenden Umgebung, wird immer mehr in sich selbst versenkt bleiben, und kann schwer zur produktiven Leichtigkeit gelangen. Dieser Grund ist klar und zureichend genug, um das langsame Wachsthum der ächten Kunst in unsrer Zeit begreiflich zu machen, die aber dennoch zum mächtigen Baum des neuen Lebens im Gebiete des Schönen für eine lichtere Zukunft, mitten durch alle Hindernisse strebend emporblühen soll. Von einer andern Seite aber betrachtet, erscheint es wohl als ein nicht zu ergründendes Geheimniß, warum einige Zeiten, dem Anschein nach ohne alles äußre Zuthun und ganz wie von selbst, künstlerisch so reich und glücklich sind, während andere bey dem besten Streben und dem vollen Ernst aller intellektuellen Bildung, durchaus kein gleiches und ganz genügendes Gelingen finden mögen. Es liegt vielleicht etwas in dieser Frage, was immer unauflöslich seyn wird; wir können nur bey dem stehen bleiben, was sich klar erkennen läßt, und dieses ist auch

vollkommen genügend, um die Elemente, die Hülfsmittel und Werkzeuge für die höhere mahlerische Darstellung, den Weg und die Quelle anzugeben, welche wenigstens zur gründlichen Erkenntniß und treuen Aufbewahrung des ächten Schönen in der christlichen Kunst führen werden, wenn gleich das höchste Gelingen nicht ohne die besondre Gunst der Natur erreicht werden kann.

Die ächte Quelle der Kunst und des Schönen aber liegt im Gefühl. Mit dem Gefühl ergiebt sich der richtige Begriff und Zweck der Kunst von selbst, und das bestimmte Wissen dessen, was man will, wenn gleich der Künstler es nicht in Worten, sondern nur praktisch bewähren kann. Das religiöse Gefühl, Andacht und Liebe, und die innigste stille Begeistrung derselben war es, was den alten Mahlern die Hand führte, und nur bey einigen wenigen ist auch das hinzugekommen oder an die Stelle getreten, was allein das religiöse Gefühl in der Kunst einigermaßen ersetzen kann; das tiefe Nachsinnen, das Streben nach einer ernsten und würdigen Philosophie, die in den Werken des Leonardo und des Dürer sich, freylich nach Künstlerweise, doch ganz deutlich meldet. Vergebens sucht man die Mahlerkunst wieder hervorzurufen, wenn nicht erst die Religion oder eine auf diese gegründete christliche Philosophie wenigstens die Idee derselben wieder hervorgerufen hat. Dünkte aber dieser Weg den jungen Künstlern zu fern und zu steil, so möchten sie wenigstens die Poesie gründlich studiren, die jenen selben Geist athmet. Weniger die griechische Dichtkunst, die sie doch nur ins Fremde und Gelehrte verleitet, und die sie nur in Uebersetzungen lesen, wo vor dem hölzernen

Daktylengeklapper die alte Anmuth weit entflohen ist, als die romantische. Die besten Dichter der Italiäner, und der Spanier, nebst dem Shakspeare, auch die zugänglichsten unter den altdeutschen Gedichten, und dann die Neueren, die am meisten in jenem romantischen Geiste gedichtet sind; das seyen die beständigen Begleiter eines jungen Künstlers, die ihn allmählig zurückführen könnten in das alte romantische Land und den prosaischen Nebel antikischer Nachahmerey und ungesunden Kunstgeschwätzes von seinen Augen hinwegnehmen. Die Hauptsache aber bleibt, daß es dem Künstler Ernst sey mit dem tiefen religiösen Gefühl, in wahrer Andacht und im lebendigen Glauben; denn durch die bloße Spielerey der Fantasie mit den katholischen Sinnbildern, und ohne jene Liebe, welche stärker ist als der Tod, läßt sich die hohe christliche Schönheit nicht erreichen.

Worin besteht denn nun aber diese christliche Schönheit? — Man muß vor allen Dingen zur Erkenntniß des Guten und des Bösen in der Kunstlehre zu gelangen suchen. Wer das innre Leben nicht hat und nicht kennt, der kann es auch als Künstler nicht in großer Offenbarung herrlich entfalten, sondern bewegt sich nur mit fort in dem verworrnen Strudel und Traume eines bloß äußerlichen, innerlich ganz wesenlosen und eigentlich nichtigen Daseyns; statt daß uns die Kunst grade aus diesem herausrücken und in die höhere, geistige Welt emporheben sollte. Er dient, als falscher Modekünstler, dem leeren Scheine einer angenehmen Täuschung, und ein solcher erreicht niemahls, ja er berührt auch nicht einmal die Region des ächten Schönen. Die heidnische Kunst geht aus

von der Vollkommenheit der organischen Gestalt, nach dem positiven Begriff eines fest bestimmten Naturcharakters. Sie findet auf ihrem Wege der lebendigsten Entfaltung aller gebildeten Formen, wie von selbst den Reiz der Anmuth, als natürliche Blüthe der jugendlichen Schönheit; aber immer bleibt es mehr ein sinnlicher Reiz, als eine geistige Anmuth der Seele. Will die antike Kunst höher steigen, so geht sie über in die titanische Kraft und Erhabenheit; oder aber in den hohen Ernst der tragischen Schönheit, und dieses ist die äußerste Linie, welche sie erreichen kann und wo sie das Ewige am nächsten berührt. So stehen für sie an dem verschloßnen Eingang des ewigen Schönen, auf der einen Seite der titanische Uebermuth, welcher mit Gewalt eindringen und den Himmel des Göttlichen erstürmen will, ohne daß er dieses je vermag; auf der andern Seite aber die ewige Trauer, im tiefen Bewußtseyn der eignen, unauflöslichen Verschlossenheit unwandelbar versenkt. Das Licht der Hoffnung ist es, was der heidnischen Kunst fehlt und als dessen höchsten oder letzten Ersatz sie nur jene hohe Trauer und tragische Schönheit kennt; und dieses Licht der göttlichen Hoffnung, getragen auf den Fittichen des seeligen Glaubens und der reinen Liebe, obwohl es hienieden nur in den Strahlen der Sehnsucht schmerzlich hervorbricht, ist es, was uns aus den Gebilden der christlichen Kunst, in göttlicher Bedeutung, als himmlische Erscheinung und klare Anschauung des Himmlischen entgegentritt und anspricht, und wodurch diese hohe, geistige Schönheit, welche wir eben darum die christliche nennen, möglich und für die Kunst erreichbar wird.

Es wird indessen eines langen Kampfes bedürfen, und manche alte und neue Wege werden noch eingeschlagen und versucht werden, ehe der rechte Weg gefunden und geebnet ist, und die wiedergebohrne Kunst, sicher wie auf fester Bahn, in religiöser Schönheit emporblühend, zu diesem Ziele voranschreiten mag.

Vielleicht wird hier und da auch ein Extrem das andre hervorrufen; es wäre nicht zu verwundern, wenn die allgemeine Nachahmungssucht bey einem Talent, das sich fühlte, grade den Wunsch unbedingter Originalität hervorbrächte. Hätte nun ein solcher erst den richtigen Begriff von der Kunst wiedergefunden, daß die symbolische Bedeutung und Andeutung göttlicher Geheimnisse ihr eigentlicher Zweck, alles übrige aber nur Mittel, dienendes Glied und Buchstabe sey, so würde er vielleicht merkwürdige Werke ganz neuer Art hervorbringen: Hieroglyphen, wahrhafte Sinnbilder, aber mehr aus Naturgefühlen und Naturansichten oder Ahndungen willkührlich zusammengesetzt *), als sich anschließend an die alte Weise der Vorwelt. Eine Hieroglyphe, ein göttliches

*) Wer Gelegenheit hatte, die allegorischen Zeichnungen des verstorbenen Runge zu sehen, so skizzenhaft diese auch geblieben sind; der wird leicht verstehen, was für ein Abweg, welchen freylich nur ein Künstler von sehr eigenthümlichem Geist und einem tieferen Streben, zu erwählen in den Fall kommen kann, mit jener Andeutung gemeynt sey. Zugleich kann man aber an diesem Beyspiele von einem so glücklichen Talente sehen, wohin es führt, wenn man bloße Natur-Hieroglyphen mahlen will, losgerissen von aller geschichtlichen und geheiligten Ueberlieferung, welche nun einmal für den Künstler, den festen, mütterlichen Boden bildet, den er nie ohne Gefahr und ohne unersetzlichen Nachtheil verlassen darf.

Sinnbild soll jedes wahrhaft so zu nennende Gemählde seyn; die Frage ist aber nur, ob der Mahler seine Allegorie sich selbst schaffen, oder aber sich an die alten Sinnbilder anschließen soll, die durch Tradition gegeben und geheiligt sind, und die, recht verstanden, wohl tief und zureichend genug seyn möchten? Der erste Weg ist gewiß der gefährlichere, und der Erfolg läßt sich ungefähr voraussehen, wenn er vielleicht gar von mehreren, die nicht alle gleich gewachsen dazu wären, versucht werden sollte; es würde ungefähr gehen, wie seit einiger Zeit in der Poesie. Sichrer aber bliebe es, ganz und gar den alten Mahlern zu folgen, besonders den ältesten, und das einzig Rechte und Schöne so lange treulich nachzubilden, bis es dem Auge und Geiste zur andern Natur geworden wäre. Wählte man dabey besonders, nebst dem Schönsten der ältern Italiäner, auch den Styl der altdeutschen Schule zum Vorbilde, eingedenk bleibend der Nation, welcher auch wir noch angehören, und deren tiefen Charakter wir vor allem in der Kunst nie verläugnen dürfen; so würde beydes vereinigt seyn, der sichre Weg der alten Anmuth und Wahrheit und das Symbolische, geistig Schöne, worauf, als auf das Wesen der Kunst, selbst da, wo die Kenntniß derselben verlohren war, wahre Poesie und Wissenschaft zuerst wieder führen muß, und auch unabhängig von aller Anschauung, als auf die bloße erste Idee der Kunst und Mahlerey führen kann. Denn die altdeutsche Mahlerey ist nicht nur im Mechanischen der Ausführung genauer und gründlicher, als es die italiänische meistens ist, sondern auch den ältesten, ganz wunderbaren und tiefsinnigen christlich-katholischen Sinnbildern länger treu geblieben,

von denen sie einen weit größern Reichthum enthält, als jene, welche statt dessen oft ihre Zuflucht zu manchen blos jüdischen Prachtgegenständen des alten Testaments, oder zu einzelnen Abschweifungen in das Gebiet der griechischen Fabel genommen hat.

Selbst in der Anmuth kann die italiänische Schule zwar wohl den Vorzug gegen die oberdeutsche, aber nicht vor der niederdeutschen Kunst behaupten, wenn man diese anders nach der Blüthen-Epoche eines Wilhelm von Kölln, Johann von Eyck und Hemmelink beurtheilt, und nicht nach den späteren Abartungen. Uebrigens darf es wohl kaum erinnert werden, daß der Künstler keineswegs den alten Gemähldestyl, in den Unvollkommenheiten desselben, in den magern Händen, einer aegyptisch graden Stellung der Füße, der engen Kleidung, den grellen Farben, zugedrückten Augen, oder wohl gar in der schlechten Zeichnung und positiven Mängeln und zufälligen Fehlern suchen, oder zu finden glauben darf. Denn das hieße nur eine falsche Manier statt der andern ergreifen, wenn man die bisherige antikische mit einer eben so unächten altdeutschen Nachahmerey vertauschen wollte. Ueberhaupt liegt es nicht in den Aeußerlichkeiten; sondern der stille, fromme Geist der alten Zeit ist es, welcher den Mahler beseelen und wieder hinführen soll zu der reinen christlichen Schönheit, daß diese, mit dem hellsten Glanze, die Gebilde der wieder aufblühenden Kunst in neuer Morgenröthe durchstrahle.

II.

Grundzüge der gothischen Baukunst;

auf einer Reise

durch

die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz, und einen Theil von Frankreich.

In dem Jahre 1804. bis 1805.

Paris.

So mannigfaltig auch das Schauspiel des gesellschaftlichen Lebens ist, man sehnt sich endlich nach der Natur; und weiter kann man wohl von dieser nicht abgeschlossen seyn, als in Paris. In den Gärten und auf den bepflanzten Plätzen ist nach wenigen warmen Tagen, nicht des Sommers etwa, sondern schon im Frühling, das frische Grün vom alles umwölkenden Staube auf immer zerfressen. Ist man der Stadt selbst von irgend einer Seite glücklich entflohen, so scheint sie einen noch mehrere Stunden lang zu verfolgen. Der Lärm, das Gedränge, der Staub, ist auf den befahrnen Landstraßen wie in der Stadt, und man glaubt zwischen den vielen Landhäusern, die man überall sieht, noch in der Vorstadt zu seyn. Gelangt man endlich nach mehreren Stunden an ein ruhiges Gebüsch, auf irgend eine freundliche Anhöhe, so findet man wohl einige Erheiterung und Erfrischung, aber nichts von den großen erhabenen Naturschönheiten, nach denen der lange Entbehrende sich zuerst und am tiefsten sehnt.

Paris liegt in einem weiten offenen Thale, das zwischen Hügeln an einem mittelmäßigen Flusse sich hinstreckt. Die Gegend ist hier und da heiter und gefällig; doch ist

das Ganze nicht eben bedeutend, und nichts weniger als reich. Für diese Entbehrung der Natur können selbst die Werke der Kunst auf die Länge keinen Ersatz geben. Dazu kömmt noch, daß die Statuen und Gemälde hier, wie in der Fremde, der schönen Umgebung und Begleitung der Architektur entbehren. Der Anblick eines erhabenen Gebäudes bleibt mir immer neu, so wie ich auch eine Gegend erst dann recht lieb gewinne und ihre Größe immer mehr fühle, wenn ich sie täglich sehen kann. Die Nähe eines schönen Gebäudes erhebt unmerklicher Weise das Gemüth des Empfänglichen; es erhält uns fortwährend in der Stimmung, in welcher man seyn soll, um Kunstwerke zu betrachten; und so ist das Gefühl der Baukunst eigentlich der Träger des übrigen Kunstsinns. Die berühmten Gebäude in Paris aber sind modern, nicht nur der Zeit, sondern auch dem Charakter nach durchaus modern; es ist nichts daran wahrzunehmen, als ein flaches Streben nach dem Antikischen, hinreichend geschwächt und beschränkt, und wieder auch mit gleichsam eignen Abänderungen sinnreich verbessert, um aller Welt recht wohl gefallen zu können. Es läßt sich nichts weiter darüber sagen. Die gepriesene Façade des Louvre mag in ihrer Art verdienstlich seyn. Aber was sollen uns zwanzig oder dreyßig italiänische oder griechische Säulen in einem fremden Lande und Klima, mitten unter Trachten, Sitten, unzähligen Gebäuden, die nichts weniger als griechisch sind? Hier ist das Misverhältniß überdem sehr auffallend, da jene Façade an einem Gebäude klebt, welches weder alt noch neu, weder griechisch noch gothisch, sondern nichts als im höchsten Grade unförmlich ist.

Die einzige schöne Ausnahme ist die alte Kirche Notre Dame, im gothischen Styl, groß und mit einer Fülle von Zierrathen geschmückt. Doch wird einem auch dieser Genuß durch manches verkümmert; es steht diese Kirche an einer niedrigen und abgelegenen Gegend, wo sie nicht ins Auge fällt; die Vorderseite sieht man gut, aber den Anblick des übrigen muß man mühsam zusammen suchen, weil es theils versteckt, theils verbaut ist. Beyde Thürme sind nur etwa zur Hälfte vollendet, wie es mit so manchem gothischen Dom der Fall ist, seit zuerst bürgerliche Kriege den Bau unterbrochen haben, bis der veränderte Handelslauf dem Gelde eine andere Richtung gab, und endlich die Reformation mit allen ihren Folgen eine ganz neue Ordnung der Dinge hervorbrachte. In Paris ist es vielleicht auch dem schon früh veränderten Zeitgeiste zuzuschreiben. Auch ist die Kirche keine von den bedeutenden, in Rücksicht ihres Umfanges, und keinesweges der Größe der Stadt angemessen. In der Revolution endlich ward die Vorderseite durch Herabwerfen der Bilder und sonst auf mannigfache Weise beschädigt und entstellt. Aber schlimmer als alles ist die Verstümmelung, welche man schon früher im Innern vorgenommen hat, indem man die auf gothische Art, aus vielen einzelnen reifenähnlich verbundenen Säulen abgerundet, und überall so sehr als möglich modernisirt hatte. Dieses Misverhältniß des Äußern und Innern ist eine unleidliche Störung; und welche eigentliche Geschmacklosigkeit gehört nicht dazu, um das nicht zu fühlen, und auf diese widersinnige Weise überall griechisch Maaß und Gewicht gewaltsam einführen zu wollen! Aber diese intolerante Verfolgungssucht in der Kunst

war nur zu oft gepaart mit der falschen antikischen Nachahmerey, die im achtzehnten Jahrhundert so epidemisch wurde; und es steht zu befürchten, sie ist es hier und da noch genug, um auch noch jetzt schätzbare Kunstwerke und Denkmale des Mittelalters zu zerstören.

Doch auch so ist die Kirche Notre Dame noch das wichtigste Gebäude in Paris für die Kunst; eine ehrwürdig altväterische Gestalt mitten in der modernen Welt und Umgebung.

In dieser Stimmung, mit diesen Bedürfnissen und Gefühlen verließen wir beym Anbeginn des Frühlings auf eine Zeitlang die allgepriesene Hauptstadt.

St. Denis.

Von dieser Seite ist die Gegend um Paris noch am einsamsten. Sie hat etwas Unfruchtbares und Trauriges, was doch nicht ohne Reiz ist; man fühlt sich zu einer stillen Schwermuth gestimmt. Aber sehr verändert und verstärkt wird dies Gefühl, wenn man nun wirklich an die Ruinen des alten Münsters gelangt. Was sich ohne allzu große Mühe zerstören ließ, ist zerstört worden; nur die nackten Mauern sind geblieben und die gewaltigen Säulen und Bogen. Als die Pforte geöffnet ward, flog eine Schaar von Krähen und Dohlen aufgescheucht in die Höhe; und nun sahen wir die aufgerissenen Gräber der Könige, deren jedes der alte Wächter mit Genauigkeit zeigte, wie auch die Stelle, wo der silberne Altar des Dagobert gestanden. Wir erinnerten uns an die alten Bildnisse der Chlodowige, Chilperich und Dagoberte, die noch in dem

ehemaligen kleinen Augustiner-Kloster zu Paris, was davon gerettet ist, aufbewahrt werden, und aus dieser Kirche von St. Denis gekommen sind.

Der Anblick dieser Trümmer hob unsre Gedanken weit weg aus der jetzigen Zeit in jene alte Epoche, da Frankreich von Deutschen erobert und beherrscht ward; wie dann endlich, nachdem die bürgerlichen Familienkriege und die unnatürliche Verbindung mit Deutschland und Italien unter den beyden ersten fränkischen Dynastien aufgehört hatte, nun mit Hugo Capet die eigentliche französische Geschichte, und eine Anfangs, wie es scheint, recht glückliche Zeit begann. Es mag wohl sonderbar scheinen für die, welche in der Geschichte, wie im Leben, nur nach dem äußern Glanz und dem Schein urtheilen; aber mir scheint es, als sey die Periode in der französischen Geschichte die glücklichste, von der in unsern pragmatischen Behandlungen am wenigsten die Rede ist. Und vielleicht sind sie eben deswegen als die glücklichsten zu preisen; wenigstens hat Frankreich nie einen so langen innern und äußern Frieden genossen, als in den ersten Jahrhunderten nach Hugo Capet. Nimmt man nun dazu, daß grade in diese Epoche die Erfindung der Ritterdichtungen, also die Blüthe der französischen Poesie wie des provenzalischen Gesanges fällt, so giebt dies ein um so schöneres Bild jener altfranzösischen Zeit, in der noch so viele Spuren deutscher Treue und Herzlichkeit übrig geblieben zu seyn scheinen; wie nicht zu verwundern, da zwar keinesweges der ganze Adel, aber doch der größte Theil desselben von deutschem Stamme war. Als die letzten rührenden Erscheinungen, die sich an jene bessern alten Zeiten anschließen, könnte man Lud-

wig den Heiligen betrachten, und noch später die Jungfrau von Orleans.

Jene Bildnisse der alten fränkischen Könige aber, welche noch aus der Verwüstung gerettet worden, sind wie fast alle Bildnisse des Mittelalters, aus Sandstein gehauen, über Lebensgröße, vollständig bekleidet, und schienen mir ungleich vorzüglicher gearbeitet, als viele andere spätere Werke der Sculptur; eine Kunst, für welche die Neuern nun einmal nicht die gleiche Anlage haben, wie für andre bildende Künste. Man müßte sie freylich noch an ihrer alten Stelle in den Kirchen sehen; so einzeln sind sie durchaus aus ihrem Zusammenhange gerissen. Man muß überhaupt die steinernen Bildnisse in den gothischen Kirchen gleichsam nur als Schnitzwerk und Verzierung ansehen, und nur als solche beurtheilen, wie ja auch das Basrelief der Alten seine eignen abweichenden Gesetze hat, und nicht bloß nach denen der Bildnerey oder Zeichnung beurtheilt werden darf. Der Theil muß dem Ganzen dienen; weil nun in den gothischen Kirchen alles grade und schlank in die fernste Höhe strebt, so müssen sich darnach selbst die verzierenden Bildnisse bequemen. Daher der durchgängig grade Stand der Bilder; endlich selbst das magere und unverhältnißmäßig Langgezogene, was mir besonders bey den sonst so zierlich und doch sehr schlicht gearbeiteten Bildern der alten Könige auffiel. Man denke sich nur an einer gothischen, schlank in die Höhe schießenden Säule, eine marmorne Figur in antiker Rundung und Kraft, und man wird gleich das Misverhältniß fühlen. Freylich kann ein Bildniß aus Sandstein nie das natürlich Weiche und Belebte des Marmors haben, und

auch nicht die Zartheit des Umrisses; doch kann die Sauberkeit der Arbeit am dicht anliegenden Gewande, der schlichte grade Stand und die einfältige fromme Wahrheit des Ausdrucks im Gesicht, sie zu bedeutenden und schönen Zierrathen erheben.

Die Sculptur und jede Art von plastischer Bildnerey ruht Anfangs überall auf dem Grunde der Baukunst, an welchem sie, wie an ihrem mütterlichen Boden, in den ältesten Zeiten noch festgewachsen erscheint, wie dieses auch in der aegyptischen Kunst sehr bemerklich ist; und nur schwer und langsam kann sie sich dieser Wurzel ihres Ursprungs entwinden. Am meisten hat sich bey den Griechen die Plastik von der Baukunst losgetrennt und selbstständig entwickelt, je mehr diese selbst aus der alten symbolischen Riesengröße und Erhabenheit zu einer bloß gefälligen Symmetrie herabstieg und überging; und eben darum hat die Sculptur auch bey den Griechen, andrer mitwirkenden Ursachen nicht zu gedenken, eine so hohe Stufe von eigenthümlicher Vollkommenheit erreichen können. Dagegen hat sich die Bildnerey des Mittelalters von der christlichen Baukunst niemahls recht frey abtrennen und am wenigsten selbstständig entfalten mögen; wofür sich zwey Gründe geschichtlich anführen lassen. Einmal ist die Fantasie in der gothischen Baukunst ohnehin so vorherrschend, und lebendig wirksam, daß bey so voller Befriedigung des Kunstsinnes von dieser Seite, um so weniger ein Bedürfniß übrig blieb, das Auge noch mit andern Bildwerken zu erfüllen; anderntheils war in den christlichen Gegenständen der kirchlichen Verehrung mehrentheils eine sehr bedeutsame Farbensymbolik so wesentlich eingreifend,

daß den Abbildungen, welche die Andacht erheischte, nur durch Gemählde ein Genüge geleistet werden konnte; wodurch denn die Mahlerkunst ein entschiedenes Uebergewicht über jede andre Art von Bildwerken in der neuern Kunstentwicklung erhalten mußte.

Auch die alte Kirche zu Rheims, der Stadt, wo ehedem die Könige gekrönt wurden, war reich mit heiligen Bildnissen geschmückt; an der Vorderseite bildeten sie, wie in Notre Dame, eine grade Reihe, in einer Blende bedeckt, einer neben dem andern stehend. Dergleichen Bildnisse sind freylich in ganz Frankreich, den Niederlanden, und selbst in den Rheingegenden, fast überall herabgeworfen und zerstört, und dieses ist vielleicht der größte Schaden, welchen die Revolution in Frankreich selbst, der Kunst zugefügt hat. Die Kirche zu Rheims scheint in einem noch ältern Styl als die zu Paris zu seyn, noch bunter verziert, aber roher gearbeitet; die Thürme sind auch nicht fertig, doch scheinen sie etwas weiter geführt, als die von Notre Dame.

Cambray.

Die Gegend zwischen Paris und den Niederlanden ist wüst für das Auge, wenig bedeutend, ohne Abwechselung, und meistens auch wohl nicht eben fruchtbar. Das innere alte Frankreich ist im Ganzen eben kein vorzüglich gesegnetes Land; Burgund und die Normandie sind Ausnahmen. Man kann begreifen, daß die Nation nach fremden Besitzungen strebt, und alle die, welche sie in den letzten anderthalb Jahrhunderten erworben hat, gehören zu den

schönsten und reichsten in ganz Europa. Ja es ließe sich bezweifeln, ob der Ertrag des Bodens in den alten Gränzen hinreichend seyn würde, die Nation zu ernähren, da diese von Alters her keinesweges zu den kunstfleißigen und arbeitsamen gehört, wie zum sorgfältigern Anbau erforderlich seyn würde; so daß sie gewissermaßen durch die Noth gezwungen gewesen scheinen, bey leicht anwachsender Bevölkerung, wie schon zu der Gallier Zeiten, in kriegerischer Wanderung auch auswärts Eroberungen zu suchen, gleich jenen zahlreichen Stämmen in den wenig angebauten Steppen des mittleren Asiens.

In und bey Cambray wurden meine Augen durch ein höchst wunderbares Schauspiel gefesselt, das ich nur im Vorüberfahren erhaschen, aber doch bey den mannigfaltigen Wendungen des Weges eine halbe Stunde lang verfolgen konnte. Es war die durchbrochene Spitze eines gothischen Thurmes, der allein noch übrig da stehet, von der als Nationalgut verkauften, auf einer Anhöhe gelegenen, Kathedrale. Es geschah dies während der Schreckenszeit; der Käufer zahlte in Assignaten, und soll an dem Marmor der Gräber und des Bodens allein schon weit über den Preis, den er gab, gewonnen haben.

Sonderbare Art zu bauen! Von dem obersten Geschoß des hohen Thurms erhebt sich, den Wolken näher, eine ganz durchbrochene, ganz durchsichtige, soll ich sagen Pyramide oder Obeliske? Es läuft spitziger zu als jene, weniger spitz als dieser, von schlanken Röhren zusammengewunden, mit Knospen mannichfach verziert, bis alles sich oben in Eine Spitze und Knospe endigt. So sind die eigentlich gothischen Thürme meist alle gebaut, aber man

trifft nur wenige vollendet. Ich habe eine große Vorliebe für die gothische Baukunst; wo ich irgend ein Denkmahl, irgend ein Überbleibsel derselben fand, habe ich es mit wiederhohltem Nachdenken betrachtet; denn es scheint mir, als hätte man ihren tiefen Sinn und die eigentliche Bedeutung derselben noch gar nicht verstanden. Diese Vereinigung der äußersten Zierlichkeit, einer unübersehlichen und unergründlichen Künstlichkeit der Ausarbeitung mit dem Großen, dem Unermeßlichen, dem Ungeheuren im Ganzen des Werks, ist gewiß eine seltne und wahrhaft schöne Vereinigung entgegenstehender Fähigkeiten und Gesinnungen des nach dem Höchsten, wie in das Kleinste, gleich sehr hinstrebenden menschlichen Sinnes.

Keine Art soll die andere verdrängen in der Kunst. Gewiß würden mich die ältesten Denkmahle der griechischen Kunst zu Athen, Girgenti und Paestum mit Ehrfurcht erfüllen, da schon die schwachen Umrisse und Zeichnungen aegyptischer, persischer und indischer Alterthümer und Riesenwerke mich oft mit dem tiefsten Erstaunen und Bewunderung erfüllten. Aber was man so gewöhnlich den griechischen Geschmack nennt, ist doch meistens nur nach den Werken der spätern Zeit gebildet und nachgemacht, wo der Sinn des Großen schon verloren war, wie es auch in andern Künsten so bald geschah bey den Griechen, und statt dessen nur eine angenehme, aber bedeutungslose Symmetrie gesucht ward.

Die gothische, oder wie man es in der nächsten geschichtlichen Beziehung wohl auch nennen könnte, die deutsche Baukunst, weil sie ja allen deutschen Völkern gemein war, und deutsche Baumeister, auch in Italien, wie in

Frankreich und selbst in Spanien viele der wichtigsten sogenannten gothischen Gebäude aufführten; die altdeutsche Baukunst verdient es wenigstens gewiß, daß man ihre noch unerforschte Tiefen zu ergründen strebe. Sie blühte zu ihrer Zeit ganz besonders in den Niederlanden, erreichte da, wie es scheint, die höchste Vollkommenheit. Kaum ist eine Stadt in Brabant, welche nicht ein oder das andere merkwürdige Denkmahl derselben enthielte.

Uebrigens dürfte die Benennung der gothischen Baukunst, sobald man diesen großen Nationalnahmen nur in seinem vollständig umfassenden Sinne auffaßt, für die altchristliche und romantische Bauart des Mittelalters, von Theodorich bis auf die moderne Zeit, sehr angemessen und für immer beyzubehalten seyn; so wie auch die scheinbar willkührliche und wenig passende Benennung des Romantischen, welche uns jetzt die vorherrschende Fantasie in der Dichtkunst des Mittelalters so charakteristisch zu bezeichnen dient, nicht füglich entbehrt und durch kein andres historisch so bedeutsames Wort ersetzt werden kann.

Nachdem auch die Burgunden und Vandalen, und einem Theile nach selbst die Longobarden, gothische Völker gewesen sind, diese mithin die christlichen Königreiche im südlichen Deutschland und Frankreich, in Italien und Spanien zuerst gestiftet, und bis in den skandinavischen Norden hinauf wurzelnd, zugleich über das südliche Rußland und die Länder von Pohlen und Ungarn geherrscht haben; so ist dieses der eigentliche welthistorische Nahme für die Gesammtheit der germanischen und deutschen Volksstämme. Denn mit den Gothen beginnt eben der vorherrschende Einfluß des germanischen Stammes und deutschen

Sinnes, in der Geschichte, in den Sitten und Staaten des Abendlandes, wie in der Kunst und Poesie. Die gewohnlichen Einwürfe einiger Kunstkritiker gegen den gothischen Nahmen, rühren bloß daher, daß sie den Sinn solcher Bezeichnung nicht großartig und welthistorisch genug aufzufassen wissen. Es möge sorgfältig nachgeforscht und aufgezeichnet werden, welchen bedeutenden Antheil deutsche Meisterschaft auch in dieser Kunst, an den Werken und Hervorbringungen anderer Länder gehabt hat; wir können aber unmöglich eine Bauart die deutsche nennen, welche über alle jene einst von den Gothen beherrschten Länder, vom äußersten Osten bis zum fernen Westen des christlichen Abendlandes geblüht hat, da uns diese ausschließend deutsche Benennung nur auf das, seit König Konrad von den übrigen Reichen abgesonderte, deutsche Vaterland in viel zu enge Schranken zurückführen würde; so wie, wenn man diese eigenthümliche Baukunst die germanische nennen wollte, dieses in ein zu frühes, für die Kunst noch dunkles Alterthum hinaufginge. Die Benennung der altsächsischen, so wie späterhin der blühenden normännischen Baukunst, ist zwar für England ganz anpassend, als die zwey Hauptepochen der ältern innern Geschichte dieses Landes bezeichnend, weniger aber für das übrige Europa. Zwar möchte man für den altsächsischen Nahmen, zu Gunsten von Deutschland, das besondre Aufblühen der Baukunst unter den großen sächsischen Kaisern anführen, wie auch, daß Kölln, wo die herrlichsten Werke dieser Art, aus dem früheren wie aus dem späteren Styl, vereinigt dastehen, leicht die bedeutendste Stadt in Alt-Sachsen gewesen. Indessen bleibt doch auch so die

Benennung zu beschränkt, als daß man sie auf das ganze christliche Abendland und alte Römer-Reich ausdehnen könnte, welches dem größeren Theile nach eben durch die Gothen germanisch geworden ist.

Daß die ersten, rohen Anfänge und Elemente der christlichen Baukunst neugriechisch oder neurömisch gewesen, ist allgemein bekannt, und bedarf es deshalb kaum einer besondern Bezeichnung. Was den Styl dieser neuen Bauart aber vorzüglich und besonders auszeichnet, ist das vorherrschende Element der kühnsten Fantasie, und dieser Charakterzug ist aus der germanischen Wurzel gekommen und wird daher mit Recht gothisch genannt. Daß dieser Eintritt eines neuen Princips von einem ganz eigenthümlichen Naturgefühl in die Baukunst, wie in andere Zweige der Bildung und des Lebens, auch in einem engeren geschichtlichen Sinne, gleich mit den Gothen begonnen hat, und schon von da an bemerklich ist, obwohl es erst später und sehr allmählig weiter um sich greifen, und zur allgemeinen Herrschaft gelangen konnte, wird schon durch die architektonischen Denkmahle von Ravenna hinreichend beurkundet. Von den beyden Epochen der gothischen Baukunst aber, könnte die ältere, wegen der in diesem Kirchenstyl vorwaltenden Idee, am schicklichsten die altchristliche genannt werden. Die neuere Epoche, welche die Engländer den blühenden normannischen Styl nennen, würden wir als die romantische Bauart bezeichnen, weil hier jenes Element der kühnsten, baukünstlerischen Fantasie erst zu seiner vollsten Entwicklung gelangt ist.

Sehr auffallend und groß ist die Verschiedenheit der Niederlande von dem innern Frankreich. Zwar flach ist das Land auch; aber diese überall verbreitete Fruchtbarkeit, das frisch schimmernde Grün auf den bewässerten Wiesen und Feldern, von Büschen und Baumreihen überall lustig umkränzt und durchschnitten, gewähren den Anblick eines großen ununterbrochenen Gartens. Und diese Fruchtbarkeit ist nicht eine müßige Gabe der Natur allein; sie ist vielmehr größtentheils die Frucht, und hat auch das Gepräge des menschlichen Fleißes, der so angewandt, fast als Kunstsinn erscheint, und durch solchen Anbau das Land und den Boden selbst wie in ein Kunstwerk verwandelt. Für eine solche einzige Benutzung oder Umgestaltung eines, wenigstens theilweise, ungünstigen Bodens, giebt außer den Niederlanden die Schweiz ein ganz ähnliches, noch schöneres Beyspiel. Im Charakter des deutschen Stammes scheint eine besondere Fähigkeit zu dieser Art des Kunstfleißes zu liegen, wozu die Veranlassung vielleicht schon in ihrer ältesten Geschichte zu suchen ist.

Und man glaube nicht, daß diese geringere Art des Kunstsinns, dieser schöne und sinnreiche Fleiß ganz ohne Beziehung wäre auf die Bildungen der höhern Kunst. Die reichsten und südlichsten Länder sind gar nicht immer, und ausschließend, die günstigsten für die Kunst; die Natur giebt da alles, es lebt sich von selbst, und die Menschen werden träge. Im Norden hingegen, wo die Bedingungen des Daseyns selbst erst künstlich herbeygeschafft und begründet werden müssen, da wird alles künstlich, weil das Leben selbst gleichsam eine Kunst ist, nur durch Kunst

erhalten und verschönert werden kann. Darum ist das arme nördliche Europa auch das eigentliche Land der Kunst; das reiche Asien zwar das alte Mutterland der Dichtung, in der Kunst aber hat es der jüngern Tochter weichen müssen. Aus einem ähnlichen Grunde hat vielleicht Aegypten, welches wenigstens zum Theil von der Natur sehr verungünstigt ist, und nur durch Kampf und künstliche Mittel zu dem gemacht werden konnte, was es war, eine höhere Stufe der bildenden Kunst errungen, als in Persien oder Indien erreicht werden konnte.

Besonders aber im Norden war eine gränzenlose Neigung zu einer durchaus alles bildenden, alles benutzenden und alles verzierenden Künstlichkeit einheimisch, und fast zur andern Natur geworden. Auch giebt es wohl kaum eine Art des Kunstfleißes, die nicht in den Niederlanden geblüht hätte, da sie noch als freye Länder ein eigenes Daseyn hatten und mit dem deutschen Reich im glücklichen Vereine standen. Die Entfremdung von diesen und von der deutschen Sprache hat freylich die Einwohner um viele Stufen zurücksetzen müssen; doch erkennt man, besonders auf dem Lande, noch leicht die Spuren der deutschen Art. Die Gesichter sind gar nicht, wie man sie sich meistens denkt, wenn man den Begriff flämischer Gestalten von den spätern oft sehr willkührlich manierirten Mahlern entnommen hat. Es sind vielmehr feste, hartbestimmte und eckichte aber freundliche und treuherzige Gesichtsbildungen; schwarzes Haar ist am häufigsten. In den Städten, wo der alte Schlag seit langer Zeit mit Ausländern vermischt ward, ist es freylich anders; da mag man Urbilder genug finden zu den aufgedunsenen und verschwommenen Formen

jener niederländischen Mahler; die Mischung der Stämme ist selten der Gestalt günstig.

In Brüssel sieht man an dem großen Marktplatze ein schönes Rathhaus in gothischer Bauart; den künstlichen schlanken Thurm ziert oben ein vergoldeter Engel Michael mit dem Drachen. Auch ist da noch das Kuilembergische Haus zu sehen, mit demselben Altan, wo Alba stand und zusah, als Egmont enthauptet ward.

Meine besondere Aufmerksamkeit erregte die Domkirche der heil. Gudula. Sie ist eingerichtet wie die meisten gothischen Hauptkirchen; auf der freyesten Anhöhe der Stadt gelegen, der aus drey neben einander liegenden Thüren bestehende Haupteingang, durch zwey hohe, gegen Abend gelegene Thürme geziert; Chor und Hochaltar gegen Morgen; diese Thürme nicht sowohl reichlich verziert, als vielmehr aus lauter kleinern Thürmen zusammengewachsen und aufgeschossen scheinend; und auch an den umgebenden Seitenträgern des Hauptgebäudes alles in Knospenthürmchen aufschießend und zierlich endend. Die Thürme sind beyde unvollendet, das Innere der Kirche so ganz im Kriege zerstört, daß eine gewaltsame Umänderung freylich unvermeidlich seyn mochte. Ein breites großes Glasgemählde an der Abendseite stellt das jüngste Gericht dar, wie sich solches auch in andern gothischen Kirchen nicht selten findet; die wunderbar künstlich in Holz geschnittene Kanzel dagegen, unten den Sündenfall, oben die Mutter Gottes im Sternenkranze mit dem Christkinde, welches mit dem Kreuz der Schlange den Kopf zerstößt. Der Baum bildet das ganze wunderbare Gebäude oder Gewächse; der gebeugte Adam hilft die Kanzel tra-

gen. An der dem ausführenden Künstler vorgegebenen Zeichnung, möchte dem Tadler vielleicht nicht alles gefallen; die Kunst aber des Schnitzwerks war gewiß bewundernswerth, und ist wohl schwerlich wieder seit jener Zeit auf eine so hohe Stufe getrieben worden. Höchst künstliche und zierliche Arbeiten von Holz, oder auch von Eisen und Bronze, zieren eine gothische Kirche ungemein; Marmor macht immer ein Misverhältniß und eine Störung, seyen es Gräber, Statuen, oder auch kleinere Säulen an Altären oder an Denkmalen. In Italien hat der Marmor als Stoff und Baumaterial der älteren Kirchengebäude einen ganz eigenthümlichen Styl der gothischen Baukunst begründet, welchen man wohl als den italiänischen bezeichnen und als dessen reinstes Beyspiel vielleicht der wunderschöne Dom von Siena betrachtet werden kann; denn die Kathedralkirche zu Florenz enthält schon manche Annäherung an die antike Bauart und der Dom zu Mayland ist ganz dem deutschen Styl nachgebildet. In dieser italiänischen Marmorart des ältern gothischen Kirchenstyls, zeigt sich nun jenes Princip und Streben nach der reichsten Fülle der Fantasie, welches die gothische Baukunst überhaupt auszeichnet, da die Künstlichkeit in den Verzierungen am Marmor doch nie so hoch getrieben werden kann, als im nordischen Sandstein, theils in der mannichfachen Mischung der verschiedenfarbigen Marmorarten, nach Art der Mosaik, Theils auch in der überhaupt vorherrschenden Neigung zur Mosaik selbst, an der reichgeschmückten Vorderseite, dem kunstreichen Fußboden oder dem prachtvollen Gewölbe oben, wie in der großen

Markuskirche zu Venedig, an jenem Dome zu Siena und andern altitaliänischen Kirchen.

Solche allegorische Vorstellungen, wie die vom jüngsten Gericht, vom Sündenfall und dem Siege des Glaubens an bedeutenden Stellen der alten Kirchen, wie Eingang und Kanzel in der Mitte des Schiffs, sind nicht für bloße Zierrathen zu halten. Die Bedeutung war das vornehmste Ziel jener alten Künstler, und man kann nicht zweifeln, daß sie oftmals die bestimmte und bewußte Absicht hatten, in den sichtbaren Gebäuden der Kirche, die Kirche selbst, im geistigen Sinne nämlich, den Begriff derselben, nach dem verschiedenen Verhältnisse darzustellen und anzudeuten, da sie bald als streitend, bald als triumphirend gedacht wird. Wie ist es aber möglich, die Pracht und den zauberhaften Eindruck eines solchen Glasgemähldes, wie das erwähnte, zu beschreiben, wenn die Beleuchtung eben günstig, nicht zu blendend helle, und auch nicht allzu trübe ist. Es ist wie ein himmlischer Teppich von Edelsteinen und Krystallen, wie die hellschimmernde Oberfläche eines Meeres von feurigen Blumen, wo in beweglichen Wellen alle Geheimnisse der Farbe und des Lichts in räthselhaften Verschlingungen an unserm Auge immer von neuem vorüber schimmern.

Auch dieses herrliche Werk war bestimmt, der neuen Anordnung und nothwendigen Veränderung zu weichen, und wird vielleicht nach England wandern müssen, wohin auch größtentheils die Glasgemählde aus St. Denis gekommen sind.

Löwen.

Die Zeiten sind nicht mehr, da Löwen allein viertausend, Mecheln über dreytausend, und Gent vierzigtausend Tuchweberstühle beschäftigen konnte, und auch andere Arten des Kunstfleißes nach eben dem Verhältniß blühten. Handel und Gewerbe hatten damals, wie jetzt in England, ihren Sitz in Deutschland, und ganz besonders in den Niederlanden. Wie reich und blühend in Handel und Gewerbe Deutschland noch unter Maximilian war, davon kann man bey Machiavelli eine merkwürdige, und fast allen Glauben übersteigende Schilderung lesen. Doch auch so ist Brabant ein sehr reich begabtes und begünstigtes Land, und dem nachdenkenden Reisenden merkwürdig durch die überall verbreiteten Spuren und Denkmähler alten Reichthums und alter Kunst.

Die Stadt Löwen enthält ein berühmtes Denkmahl gothischer Baukunst in dem bewundernswürdigen, herrlich vollendeten Rathhause. Wir betrachteten es aufmerksam beym grauen Scheine des ersten Morgenlichts; ich habe oft wahrgenommen, daß bey einer hellen Nacht, oder in der Dämmerung, die großen Umrisse an Gebäuden noch deutlicher und reiner hervortreten von dem nicht so blendenden Hintergrunde. Was dieses Gebäude besonders auszeichnet, ist neben dem Charakter der äußersten Zierlichkeit, der Ausdruck des Reichthums, und der einer schönen Einfalt und eines reinen Ebenmaaßes. Denn ganz irrig ist die Voraussetzung, als seyen diese letzten Eigenschaften aus Werken der gothischen Baukunst durchaus verbannt; es ist wahr, in einigen wird das Ebenmaaß

durch absichtliche Ungleichheit verletzt, wie an dem Straßburger Münster; aber dieses ist kein allgemeines Gesetz, sondern nur Ausnahme. An andern gothischen Gebäuden beobachtet man bey dem größten Reichthum von Zierrathen eine strenge Symmetrie und eine durchgehende Gleichförmigkeit und Harmonie in der schönen Fülle. Für die Schönheit der Verhältnisse und das zierlichste Ebenmaaß nimmt das Rathhaus von Löwen im kleineren oder mittleren Maaßstabe, wie der Köllner Dom im allergrößten, eine vorzüglich hohe Stufe der Vollkommenheit ein, unter den Werken der gothischen Baukunst. Denn jene seltneren Fälle einer absichtlichen Verletzung der Symmetrie aus irgend einem Grunde der Fantasie, bilden nur eine Ausnahme. Außerdem aber herrscht nicht Mangel an Symmetrie in den vollendeten Werken der gothischen Baukunst; wohl aber ist es eine andere, von der griechischen ganz verschiedne, und durchaus eigenthümliche Symmetrie, die ihr eignes Princip und Gesetz der baukünstlerischen Fantasie hat.

Da alle Bilder an der Vorderseite des Rathhauses in Löwen herausgeworfen sind, wo ihrer über hundert waren, wie man an den leeren Stellen der kleinen Blenden zählen kann, wo sie gestanden hatten; so ist dies schöne Kunstwerk freylich nun sehr entstellt und verunstaltet.

Lüttich.

Das Lütticher Land ist reich, die Stadt schön gelegen, aber häßlich gebaut; und auch die Bewohner fallen in Sprache, Gesichtszügen und Sitten beym ersten Eindruck

nicht angenehm auf. Man glaubte sich schon auf deutschem Boden, und geräth aufs Neue ins Französische; doch ist das Französische, welches die Wallonen reden, sehr abweichend. Man schreibt dies dem Einfluß der starken Kolonien von Spaniern und Italiänern zu, welche Karl der Fünfte hier ansiedelte. Die Art, wie sich hier an der Gränze das Französische, Flammändische und Deutsche kreuzt, könnte Stoff zu merkwürdigen Betrachtungen über die Richtung der alten Einwanderung und Bevölkerung geben. Aus diesem französisch-deutschen Gränzlande war der berühmte Gottfried von Bouillon, jener erste Anführer der Kreuzfahrer, von dem wir den bedeutenden Zug lesen, daß da er beyde Sprachen gleich fertig redete, er die gegenseitige Abneigung der deutschen und französischen Ritter um so besser zu besänftigen wußte.

Die Domkirche zu Lüttich ist ganz zerstört, da besonders das Bley, womit sie gedeckt war, die Raubgier auf sich zog. Soll ich einem Kupferstich und dem bestätigenden Urtheile einiger Sachkundigen trauen, so war es für die Kunst durchaus kein Verlust. Das Schlechte und das Mittelgut gehört allen Zeitaltern und allen Gattungen an; es findet sich unter den gothischen Denkmahlen, wie unter den griechischen. Nur wäre zu wünschen, daß man lieber auch schlechtere alte Denkmahle erhielte, als das Urtheil darüber dem Vorwitz solcher Menschen zu überlassen, welche vielleicht wegen des Gewinns ein Interesse haben, sie herabzusetzen.

Unter den vielen Eigenheiten des wallonischen Volkes, ist dem Fremden nichts so auffallend, als die besondere, ganz ausschweifende Liebe zur Musik, die sich auch bis

auf Wettgesänge künstlich abgerichteter Finken erstreckt; welche Wettgesänge als wahre Volksfeste mit aller Leidenschaftlichkeit antiker Wettkämpfe betrieben werden. Von dieser Liebe der Lütticher zur Musik finden sich die Spuren schon im Mittelalter. Noch ist zu merken, daß Diderot aus dieser Stadt gebürtig war, die so viel Eigenes hat, und obgleich französisch redend, damals doch auf keine Weise zu Frankreich gerechnet werden konnte. Eine etwas andere Lage der Dinge, eine etwas andere Wendung seines Schicksals, und er, der als Gränzbewohner die Wahl hatte, konnte sich in Deutschland niederlassen, sich an die deutsche Sprache anschließen, die vielleicht seinem Geiste und künstlerischen Sinne angemessener gewesen wäre, und gewiß wäre er unter uns auf die Länge nicht so verkannt worden, als es jetzt in Frankreich geschieht.

Achen.

Hügel, Gründe und helle Bäche, wie man sie in Deutschland sieht, verkündigen die Nähe von Achen; der frische Waldgeruch weht einen an, und man fühlt sich angenehm erregt zur Erinnerung und zum Anschauen. Einen ganz eigenthümlichen Reiz hat der Hügel bey Achen, wo die heiße Quelle dicht neben der kalten entspringt; auf der Anhöhe bilden sich kleine stille Seen, zwischen denen wir an einem heitern Frühlingstage lustwandelten. Etwas ferner liegt, gleichfalls mitten im Wasser, die Ruine von Frankenberg, die noch aus Karls des Großen Zeiten seyn soll. Die Burg ist ganz zerfallen, Schwäne zogen auf den ruhigen Wassern, ein Kind saß am Brunnen und las in

einem von jenen Volksbüchern, in denen noch die schwachen Reste alter Fabel und Dichtung fortleben.

Hier war der Lieblingssitz jenes großen Karl, dessen tief eingreifende Gedanken und Einrichtungen zum Theil noch jetzt ihre Wirkung nicht ganz verloren haben. Sonderbar bleibt es, daß er seine liebsten Schlösser und Wohnplätze nur in diesen Gegenden längs dem Rheine hinauf sich wählte, zu Nimwegen, zu Achen und zu Ingelheim. Wenn man es auch aus der Geschichte weiß, daß die Sprache des Hofes und des Adels in Frankreich unter den beyden ersten Dynastien die deutsche war, die Fürsten also das Deutsche liebten, weil sie selbst noch Deutsche waren; so lange man sich Karln als einen König von Frankreich denkt, der von da aus Eroberungen machte, bleibt es immer auffallend, daß er seinen Sitz so weit von der Mitte, so ganz an der Gränze nehmen konnte, wenn nicht anders die Kriege gegen die Sachsen ihn bewogen haben, in der Nähe zu bleiben. Vielleicht aber bestimmten ihn, nach der Art jener Zeiten, viel einfachere Beweggründe, als jene politischen. Es muß gewiß in Anschlag gebracht werden, daß Karls Vorfahren Austrasien zuerst beherrschten, und wahrscheinlich als das eigentliche Stammgut ihres Hauses und Reichs betrachteten; Neustrien und Aquitanien aber, oder das innere Frankreich, nur als eine neuere Erwerbung.

Im Achner Dom ruhten Karls Gebeine; doch ist hier, wie überhaupt, wenig oder nichts mehr vorhanden von den Werken seines Bauverständigen Gerhard. Der Chor ist aus einer neueren Epoche der gothischen Baukunst; nicht zu tadeln, aber auch nicht sehr ausgezeichnet. Die

vielen, langen, schmalen, wenig verzierten, dicht neben einander gereihten, und nur durch ganz massive Träger getrennten Fensterbögen, verrathen den Styl des vierzehnten Jahrhunderts, da die gothische Baukunst schon im Verfallen war. Die runde Vorkirche um das Grabmahl zierten porphyrne Säulen, die man von Kölln aus der alten Sankt Gereons Kirche zu diesem Behufe wegführte, wohin die Kaiserin Helena, Mutter Constantins des Großen, sie geschenkt hatte; so wie auch in Italien und in Griechenland Bruchstücke heidnischer Tempel zur Verzierung christlicher Kirchen nicht selten gebraucht wurden. Diese Säulen sind jetzt in Paris; eine davon, welche zu Kölln geblieben war, ist im Kriege zerbrochen.

Die christliche Baukunst der ältesten Zeiten gründete sich, was die einzelnen Bestandtheile betrifft, freylich auf die spätere Baukunst der Griechen und Römer; aber da mit dem Christenthume seit Constantin eine ganz neue Idee und Bedeutung in die Baukunst kam, welche durch das ganze Mittelalter ihre Einflüsse erstreckt hat, so ist diese constantinisch-griechische Baukunst doch keinesweges mehr zum griechischen Alterthum zu rechnen, sondern gehört vielmehr der neuen Ordnung der Dinge an. Die Religion macht auch hier die eigentliche Scheidung. So rechnet man ja auch die christlichen oder gereimten Gedichte der spätern Römerzeit nicht mehr zu der alten Litteratur. Doch ist freylich späterhin aus jenen geringen Anfängen in der gothischen Baukunst etwas ganz Eigenes und durchaus Neues entstanden. Die Wunderwerke altdeutscher Baukunst einzig und allein auf diesen ihren ersten Ursprung zurückführen, das wäre, als wollte man die

höchsten Meisterwerke der neuern Dichtkunst, eines Dante oder Calderon, aus den Leoninischen Versen der Alten ableiten, weil hier doch auch der Reim, und schon früher sich findet.

Das Volk von Achen scheint sehr aufgeweckt und fröhlich zu seyn, wie es der alte fränkische Stamm wohl überhaupt war. Das Deutsche, welches man hier spricht, ist eine eigene, ziemlich abweichende Mundart, welche dem Fremden wegen des Singenden nicht angenehm auffällt. Eben so ist es zu Kölln, es könnte einem anfangs Plattdeutsch scheinen; doch dieses ist es keineswegs, sondern es sind vielmehr eigenthümliche Mischungen des Oberdeutschen und Niederdeutschen, welche sich nur dadurch auszeichnen, daß sie roher und unbearbeitet geblieben sind. Aus solchen Mischungen aber, wo die verschiedenen Bestandtheile des Oberdeutschen und Niederdeutschen mehr verschmolzen und inniger vereinigt sind, ist im mittlern Deutschland vorzüglich dasjenige gebildete Deutsch entstanden, aus welchem die jetzige Schriftsprache hervorgegangen ist. Darum wären auch diese, freylich etwas ungebildeteren Mundarten, der Aufmerksamkeit des Sprachforschers nicht unwerth. In einem der ältesten der bis jetzt bekannten epischen Gedichte der Deutschen, dem Lobgedichte auf den heil. Anno, sind die Spuren der köllnischen Mundart unverkennbar.

In der Köllnischen Mundart werden noch viele Römische Wörter, obwohl ziemlich verstümmelt und Anfangs unkenntlich, gefunden. Der Verkehr mit den holländischen Schiffern und die Menge der Fremden in einer so volkreichen Handelsstadt mußte auch in der Sprache manche Ein-

mischung veranlassen. Einiges Fränkische ist vielleicht gleich von der ersten Anpflanzung her darunter gewesen; da wir die Ubier oder Oberländer wohl zu diesem Stamme zu zählen haben. Indessen ist sonst die Grundlage, in der Sprache wie im Menschenstamm und Charakter, zu Költn im Wesentlichen durchaus altsächsisch; wie man dieses auch zu Bonn noch sehr deutlich empfindet. In Coblenz ist es dagegen schon durchaus in allem, die leichtere lebhafte, fränkische Art; die Gränzscheide des altsächsischen und fränkischen Stammes und Charakters ist irgendwo in der Mitte zwischen diesen beyden Städten zu suchen.

Neuß.

Die Kirche dieser kleinen Stadt gehört dem Styl nach zu den roheren gothischen. Der Haupteingang mit nur einer Thüre an der Vorderseite, hat auch nur einen einzigen gewaltigen, schweren, viereckigten Thurm, der aber übrigens schön und reich verziert ist. Die Spitze ist durch das Wetter abgeschlagen, so daß er nun eher einem schweren festen Burgthurme ähnlicher sieht, als einem schlankgewachsenen, aus lauter Zierrathen und kleinern Thürmchen wie zusammengewachsnem, und aufschießendem Spitzthurme, wie man sie an den vollendetsten und zierlichsten gothischen Gebäuden durchaus sieht. Für die Frage vom Ursprung der gothischen Baukunst aber sind die plumpen schweren Thürme nicht unwichtig, die man hier und da, und nicht selten grade an den ältern Kirchen sieht. Ich sah dergleichen sogar mit Burgzinnen, zum deutli-

chen Beweise, daß es nicht eine willkührliche Vergleichung oder zufällige Ähnlichkeit ist, die uns hier an die alten Ritterburgen erinnert, sondern eine absichtliche Nachbildung der durch uralte Sitte ehrwürdigen Bauart. Es ist also gar nicht nöthig, die gothischen Thürme von denen der Moscheen abzuleiten, mit denen sie überdem meistens gar keine Ähnlichkeit haben. Doch es ist schon von andern erwiesen worden, daß die Hypothese eines arabischen Ursprungs der gothischen Baukunst durchaus irrig ist. Auch lauten die Nachrichten und Beschreibungen solcher Gebäude in Sicilien und Spanien, von denen man historisch weiß, daß sie von mohrischen Meistern erbaut wurden, gar verschieden von der gothischen Art. Es bleibt eigentlich nichts, als die allgemeine Ähnlichkeit eines großen Reichthums der Verzierungen. Die kleinen Thürme an den Moscheen beruhen auf einem Bedürfniß der morgenländischen Sitte, indem von dort aus das öffentliche Gebeth bey den Mohamedanern verkündigt wird. In dem abendländischen Baustyl ist der nächste Zweck und Nutzen der Kirchenthürme, daß sie die Glocken zu tragen dienen, deren Geläute von dort aus für die Andacht der Frommen so herrlich ertönt. Aber wie viel großartiger und kunstreicher hat sich nun der christliche Thurm, bis zum kühnsten Gipfel der gothischen Baukunst entwickelt, als jene arabischen Thürmlein? Selbst eine größere Ähnlichkeit, als diese, würde noch nicht beweisen, daß sie entlehnt sey, da beyde, die arabische, wie die gothische und christliche Baukunst, gewisser Maßen aus einer gemeinschaftlichen Quelle geschöpft haben. Denn auch die Araber benutzten doch wohl, was sie in den Städten Syriens und

Aegyptens, oder sonst von griechischen und römischen Gebäuden vorfanden. Nur freylich, daß sie alles nach dem Bedürfniß der Moschee und der Grundidee ihres Glaubens und ihrer Sitte gestaltet haben, wobey sie es aber eben nicht zu einer großen Kunsthöhe gebracht zu haben scheinen. Wie in der Poesie, so ist auch in der Baukunst des Mittelalters, im Orient nicht minder als in dem katholischen Abendlande, die Fantasie vorwaltend, als herrschendes Element in jener ganzen Weltperiode. Darauf beruht die allgemeine Uebereinstimmung, die weder von der einen noch von der andern Seite entlehnt zu seyn braucht; und bey der übrigens noch ein sehr wesentlicher und großer Unterschied zwischen der christlichen und der morgenländischen Kunst und Fantasie übrig bleibt, wie dieser auch zwischen unserer höhern romantischen Dichtkunst, im Vergleich mit den arabischen Mährchen oder persischen Rittergedichten Statt findet.

Neuß lag ehedem hart am Rheine, dessen Ufer jetzt eine starke Viertelstunde davon entfernt ist; auch an mehrern andern Stellen hat der schöne Strom sein Bette verändert. Veränderungen, welche in den Jahrbüchern, ungeachtet ihrer Wichtigkeit, sich weniger sorgfältig aufgezeichnet finden, als die Thorheiten der Menschen, deren so manche vergangen sind, ohne auch nur eine Spur zu hinterlassen. Wer sich doch in jene alten Zeiten auf einen Augenblick versetzen könnte, als die Deutschen zuerst längst dem Rheine herab, wie an der Donau herauf, sich ergossen und an den fruchtbaren Ufern des königlichen Stromes ansiedelten! Welchen ganz andern Begriff von der Lebensart, den Sitten, der alten Verfassung und Gesetz-

gebung unserer germanischen Vorfahren würde uns dieser Anblick gewähren, als alles, was die verstümmelte, und zuletzt noch durch seynsollende Kritik gänzlich verkehrte und verfälschte Geschichte besagt.

Düsseldorf.

Unter den vielen schätzbaren Gemählden, welche die hiesige Sammlung besitzt, zeichnet sich besonders der Saal des Rubens aus, durch seinen Reichthum. Man kann von diesem Künstler in der That nur hier sich einen vollständigen Begriff machen. Will man ihn aber nicht bloß nach seiner, nach der Strenge der Kunst durchaus nicht zu lobenden Manier im Ganzen, sondern auch von einer vortheilhaftern Seite kennen lernen, so muß man sich nicht grade an die berühmtesten seiner Bilder halten; denn das Maaß jener Berühmtheit ward ja eben in einem Zeitalter bestimmt, wo selbst in Italien der Kunstsinn durchaus entartet war; durch eben dieselben Vorurtheile und vorherrschenden modischen Neigungen bestimmt, welche den Künstler selbst von dem rechten Wege ableiteten. Denn bey einem so ausgezeichneten Talente als Rubens war, bey einer so außerordentlichen Kraft des Geistes, muß man, wenn ihre Anwendung auch nach dem Maaßstab der Kunst und der Schönheit durchaus verwerflich scheint, doch jederzeit die natürlich gute Anlage und den schädlichen Einfluß des Zeitgeistes und anderer nachtheiliger Einwirkungen unterscheiden, denen der Künstler unterlag.

Rubens scheint in der That fast alle Fehler, die zu seiner Zeit und kurz vor ihm in den verschiedenen italiäni-

schen Schulen Statt fanden, in sich zu vereinigen; das Gewaltsame, Unnatürliche und Uebertriebene der Manieristen aus Michael Angelo's Schule, die Nachlässigkeit und den Leichtsinn der eilfertigen Naturalisten, das Streben nach dem Effect allein, wie bey den bloßen Coloristen; ja sogar die willkührlichen und misglückten Allegorien der gelehrten Mahler. Und doch bleibt er ein außerordentlich merkwürdiger Künstler; könnte man auch nicht mehr von ihm sagen, als daß er durch die Kraft und den Reichthum seiner Erfindungen alle übrigen schlechten Mahler zusammengenommen aufwiegt. Ein so gefährlicher Abweg ist die Nachahmung der ausländischen Manier, daß selbst das wahre Genie dadurch meistens zu Grunde geht. Welche andere Stufe der Kunst, welche andere Höhe der Schönheit würde dieser außerordentliche Geist erreicht haben, wenn er, Statt der damals schon ganz verdorbenen und ausgearteten Italiäner, die einheimischen alten Niederländer, den kunstreichen, naturgetreuen van Eyck und andere ähnliche sich zum Vorbilde erwählt hätte, und die Wiederherstellung ihres schönen und richtigen Styls durch sein glänzendes Colorit und die Fülle seiner ursprünglich reichen, auf dem falschen Wege, den er nahm, nur verwilderten Fantasie noch erhöht und ausgeschmückt hätte. Denn dieß ist das schlimmste bey der Nachahmung des Ausländischen in der Kunst, daß sie gemeiniglich erst dann eingreift, wenn die Kunst in dem nachgeahmten Lande schon längst von der erreichten Vortrefflichkeit abgewichen und entartet ist; wie auch die jetzige Zeit so manches, dem Namen nach freylich Griechisches, der spätern schon entarteten Zeit, ängstlich nachbildet, was die wahren alten Griechen selbst durchaus ver-

werfen und verachten würden. Daher bleibt es das gefährlichste aller Experimente, auch in der Kunst fremde Sitten annehmen zu wollen; das Eigene geht gewiß verloren, und das Fremde, wonach man strebte, wird fast nie erreicht. In der Mahlerey läßt sich vielleicht noch eher mit wirklichen und scheinbaren Gründen dafür sprechen. In der Baukunst ist das Widersinnige, und nicht nur alle Kunst, sondern auch Sitten Zerstörende, einer dem Auslande nachgemachten Bauart, zu fühlbar, und kann durch nichts vergütet und durch nichts beschönigt werden. Jede Nation, jedes Land und Klima hat seine eigenthümliche, nur ihm eigene und angemessene Baukunst; oder ganz und gar keine. Wir mögen unter unserm nordischen Himmel eben so wenig unter offnen antiken Säulengängen lustwandeln, als im luftigen griechischen Gewande, nach der Sitte der Alten, mehr auf der Straße als im Zimmer leben. Die Bauart ruht wie die Lebenssitte auf dem festen Boden der Natur und eigenthümlichen Landesart; und wie verderblich es sey, diese Grundlage der Natur zu verlassen, ist jedem einleuchtend, der die Geschichte der Kunst und der Sitten, und ihres gegenseitigen Einflusses mit einem aufmerksamen Blick betrachtet.

Solche Gemählde von Rubens, in denen die bessere Natur hervortritt, ich meine die fast ohne alle Beymischung des Manierirten erscheinen, sind sein eigenes Bildniß, nebst dem seiner ersten Gemahlin, in einer Laube sitzend; das so tiefe und doch leicht erscheinende Bildniß eines Franciskanergenerals; eine Mutter Gottes, von einem vollen Kranz von Blumen und Engeln umringt, und einige andere. Sein Colorit war vielleicht ursprünglich nicht

so manierirt, als es sich jetzt zeigt; der so häufig gebrauchte Zinnober trat wohl ursprünglich nicht ganz so hart hervor, da die andern Farben verhältnißmäßig mehr verblichen seyn mögen.

Kölln.

Diese alte Stadt pflegt den Fremden mehrentheils zu misfallen; wie dann jede große Stadt, die in Verfall gerathen ist, keinen angenehmen Eindruck machen kann. Doch fehlt es nicht an schönen großen Plätzen, oder solchen, die mit geringen Veränderungen verschönert werden könnten. Die vorzüglichsten und wichtigsten Gebäude sind günstig und gut gelegen, frey und erhaben. Mancher Tadel flüchtiger Reisenden ist auch ohne Rücksicht auf das Lokalbedürfniß abgesprochen. Die Straßen, besonders die nach dem Rheine zu, sind meistens eng, weil alles sich des Verkehrs und des Gewerbes wegen nach dieser Gegend drängt; sehr breite Gassen würden hier auch wegen der Strenge der Rheinluft im Frühling und Herbst nicht eben gewöhnlich seyn.

Die herrliche amphitheatralische Lage der Stadt am Rhein, längs dessen Ufer sie einen halben Mond in der Ausdehnung einer kleinen Stunde bildet, die Menge der Gärten in der Stadt selbst, die Schönheit des innern und äußern Spazierganges um den Wall, die beträchtliche Erhöhung einiger Theile der Stadt, gewähren einen hinlänglichen Ersatz für den Mangel an umgebenden Spaziergängen, und für die im Ganzen flache Gegend, die nur in der Ferne durch das Siebengebirge begränzt wird, in-

sofern es für eine solche Lage einen Ersatz geben kann. Doch dem sey wie ihm wolle, Kölln möge den Forderungen des jetzigen Mode-Geschmacks so wenig oder so schlecht entsprechen als möglich; für den Freund der Kunst und der Alterthümer ist es eine der wichtigsten und lehrreichsten Städte Deutschlands.

Alterthümer der verschiedensten Zeiten finden sich hier beysammen. Hier sieht man noch einen römischen Thurm und Stücke römischer Mauer aus regelmäßig behauenen Steinen von mancherley Figur, deren verschiedene Farben Mannigfaltigkeit hervorbringen, auch wohl eine Verzierung, oder ein kleines Tempelchen bilden; nach der Weise jenes in Allem außerordentlichen Volkes unerschütterlich fest zusammengefügt. Hier bezeichnet man uns noch die Stelle, wo das Capitol stand, und so manches Merkwürdige unter den Cäsaren geschah; den Ort, wo die Naumachien waren, von deren bis aus den Bergen des Eifelgebirges hergeführten Wasserleitungen noch Ruinen übrig sind; die Stelle am Rhein, wo, wenn das Wasser ungewöhnlich tief gefallen, noch die Pfeiler hervorragen von Constantins steinerner Brücke. Hier sehen wir an der alten Stiftskirche St. Marien, deren Chor aus vor Carolingischer Zeit herrührt, das wahrscheinlich gleichzeitige oder wenig spätere Bildniß der Stifterin Plectrudis, Gemahlin Pipins von Heristall, Urgroßvaters Karls des Großen. Dort den unvollendet gebliebenen, jetzt innen der Stadt gelegenen gewaltigen Burgthurm, an der St. Georgen Kirche, welchen der heilige Anno im eilften Jahrhundert dicht vor dem damaligen Stadtthor in nicht sehr friedlichen Absichten zu bauen begann. So vieler an-

deren höchst merkwürdigen Denkmahle aus jeder Epoche des ganzen Mittelalters nicht zu erwähnen.

Mit einem Worte, Köln war unter den Römern die Hauptstadt der ihnen so wichtigen Germania secunda, auch in dem nachmaligen Austrasien von gleicher Wichtigkeit, von Otto dem Großen an, der Sitz des mächtigsten geistlichen Churfürstenthums, eine der mächtigsten Hansestädte, und eine der wichtigsten Universitäten des Mittelalters, zu welcher berühmte Männer aus den entferntesten Weltgegenden zusammen kamen. Hier studierte jener Snorro Sturleson aus dem entfernten Island, welcher die nordischen Sagen zur Edda gesammelt und verbunden hat, und Vorsteher dieses damals so blühenden skandinavischen Freystaates war; und hieher kam von Neapel der heil. Thomas von Aquino, als zwanzigjähriger Jüngling, da er seiner edlen Familie entsprungen war, um sich dem geistlichen Stande zu widmen. Daher fehlt es denn auch nicht an bedeutenden Erinnerungen und eigenthümlichen Merkwürdigkeiten jeder Art in dieser alten, durch innere Kriege, durch die Wirkungen der Reformation, und durch den mit der veränderten Lage der Dinge mehr oder minder allgemeiner gewordenen Verfall von Deutschland, von ihrer ehemaligen Höhe herabgesunkenen Stadt, die für jetzt mit den andern Städten des linken Rheinufers den Franzosen anheim gefallen ist.

Insonderheit aber für gothische Baukunst ist der Reichthum an Denkmahlen daselbst wahrhaft unermeßlich. Von den ältesten Zeiten, da dieselbe der christlich griechischen nicht ganz unähnlich war, bis in die spätesten, wo sie in der spanisch prächtigen, aber überladenen Bauart der Je-

suiten, sich in die moderne Baukunst zu verlieren anfängt, finden sich herrliche Gebäude als Belege und Beyspiele für jede bedeutende Stufe der Kunst nicht nur, sondern auch für jede einigermaßen wichtige Abweichung und Verschiedenheit. Ja außer den Kirchen finden sich auch noch eine hinlängliche Anzahl von ziemlich erhaltenen Privathäusern aus der gleichen Zeit, ganz im Styl der gothischen Kirchen und zwar der ältern Art, welche man gewöhnlich Tempelhäuser nennt, nach der herrschenden, aber nicht allgemein anwendbaren Voraussetzung, daß sie von den Tempelherren seyen bewohnt worden. Ein Sachverständiger würde sich hier also auch über die niedern Zweige, und selbst den gewiß sehr merkwürdigen, und in Rücksicht der angewandten mathematischen und wissenschaftlichen Kenntnisse bewundernswürdigen mechanischen Theil der gothischen Baukunst, hinreichende Auskunft und Belehrung verschaffen können. *) Sollte es noch möglich seyn, eine ausführliche und genaue Geschichte der gothischen Baukunst zu schreiben, ehe die jetzt herrschende Barbarey und geldgierige Zerstörungssucht vollends alle alte Denkmahle verwüstet hat, so ist wohl hier allein ein noch einigermaßen vollständiger Vorrath dazu vorhanden; was man an andern Orten sieht, ist meistens nur einzeln, und außer dem Zusammenhange wird es selten verstanden oder geachtet.

---

*) Der in den Kunstalterthümern und der Geschichte des Köllnischen Mittelalters gelehrte, würdige Kanonicus Wallraff hat das Verdienst, in unsrer Zeit die Aufmerksamkeit zuerst wieder auf die herrlichen Reichthümer der alten Stadt am Rheine hingelenkt zu haben; und auch mir diente seine freundschaftliche Begleitung und sein belehrendes Gespräch zur vielfältigen Anregung in der ersten Betrachtung dieser alten Kunstschätze.

Das merkwürdigste aller Denkmahle ist der Dom. Wäre er vollendet, so würde auch die gothische Baukunst ein Riesenwerk aufzuzeigen haben, was den stolzesten des neuen oder alten Roms verglichen werden könnte. Nur der dritte Theil etwa der Kirche, ohne die Kuppel und ohne die Seitenstücke, welche die Kreuzform bilden sollten, und noch nicht die Hälfte nur eines Thurms sind aufgeführt. Doch ist auch dieses wenige mehr, als man irgend wo sonst sieht, durch die Größe der Anlage und noch mehr durch die Schönheit des Styls. Conrad von Hochstetten, derselbe kühne Mann, dessen thätiger Einfluß dem furchtbaren Friedrich dem Zweyten mehr als einen Gegenkaiser entgegenstellte, entwarf auch diesen erhabenen Gedanken. Der bis auf die Zierrathen vollendete, ausführliche Grundriß des unbekannten Baumeisters ist noch vorhanden. *) Der Bau ward angefangen im Jahre 1248, der vollendete Chor aber eingeweiht im Jahre 1322.

Alle ergreift das Große dieses erhabenen Bruchstücks mit Erstaunen, und besonders der Blick in die Höhe des Chorgewölbes erfüllt jede Brust mit Bewunderung. Was aber dem, der mehrere Denkmahle der gothischen Baukunst mit Aufmerksamkeit zu beobachten Gelegenheit hatte, am meisten auffällt, ist die Schönheit der Verhältnisse, die Einfalt, das Ebenmaaß bey der Zierlichkeit, die Leichtigkeit bey der Größe. Den Eindruck fühlt

*) Seitdem wurde das Boisserésche Werk, an Fleiß und Kunstsinn des hohen Doms würdig, dem Zwecke gewidmet, über diesen Gegenstand und die gesammte gothische Baukunst ein volles Licht zu verbreiten, von welchem nur die ersten Strahlen in diesen Umrissen aufgefaßt und angedeutet sind.

jeder, der Gefühl für so etwas hat; beschreiben aber oder erklären läßt sich dieses Gefühl weiter nicht, nur genaue Abmessungen, im Vergleich mit andern Gebäuden ähnlicher Art, würden lehrreiche Aufschlüsse über das Geheimniß jenes, dem zartern Gefühl so merklichen Ebenmaaßes geben können. Gewiß ist es, daß die meisten, auch sehr berühmten und ruhmwürdigen gothischen Kirchen gegen diese, theils noch etwas roh und schwerfällig, theils aber überladen, spielend und weniger zweckmäßig erscheinen. Nur das Löwener Rathhaus könnte ihr im kleinern Maaßstabe in Rücksicht auf diese edle Einfalt und Schönheit des Styls an die Seite gesetzt werden. In der allgemeinen Anlage ist der Dom, wie die eigentlich gothischen oder altdeutschen Kirchen meistens zu seyn pflegen, nachdem der noch gräcisirende Styl der ältern christlichen Bauart durch eine größere Künstlichkeit ganz umgestaltet worden war. Die Form des lateinischen Kreuzes endigt im Chor nach Morgen mit einer halben Rundung; zwey hohe Thürme zieren den dreyfachen Haupteingang nach Abend, und die Querstücke des Kreuzes sollten noch zwey Seiteneingänge nach den andern beyden Weltgegenden bilden. In der Mitte zwischen beyden und der gesammten Kirche sollte die Kuppel sich über dem hohen Grabmahl der heil. drey Könige erheben; doch dieses ist nicht ausgeführt worden. Die Thürme, ein Gebäude unzähliger schlanker Säulen, aus immer höher und höher steigenden bogenförmigen Fenstern und Knospenthürmchen wie zusammengewachsen, sollten fünf Geschosse haben; das oberste, ein durchbrochener Obelisk von durchsichtigen Ranken und großen Knospen, die endlich in einer einzigen gro-

ßen Blume sich enden; aber nur zwey Geschosse des einen Thurms sind fertig. Sind solche Thürme gleichsam unermeßliche Gewächse von lauter Schnitzwerk zusammengewunden und stolz in die Höhe schießend, so sind die Menge der weitläuftigen Träger mit allen ihren Schwibbogen, ihren Verzierungen, ihren Knospen, Spitzen und Thürmen einem Walde zu vergleichen. Auch die gothischen Säulen, wie die im Dome, welche statt einer einzigen, ein Geflechte vieler zusammengebundenen schlanken Röhren darzustellen scheinen, mit nur wenig durch zwey nicht sehr merkliche Vorsprünge angedeutetem Fuß, hoch aufschießendem Schaft und einfachem, bald aus Weinreben, bald aus anderm einheimischen Laubwerk verschiedenartig gebildeten blätterigen Knauf in der Höhe, wo sie einen spitzigen und mannigfach gebrochenen Bogen bilden, hat man mit der stolzen Wölbung eines hohen Baumganges nicht unschicklich verglichen. Andere haben darin eine Ähnlichkeit mit den schon von der Natur Säulenförmig gestellten Basaltschichten finden wollen; man könnte sie auch, was die Höhe der Bogenwölbung betrifft, wohl mit dem Wasserstrahl eines gewaltigen Springbrunnens vergleichen, wenn dieser eben so dicht wieder herabströmte, als er emporschießt. Und wenn das Ganze von Außen mit allen seinen zahllosen Thürmen und Thürmchen aus der Ferne einem Walde nicht unähnlich sieht, so scheint das ganze Gewächse, wenn man etwas näher tritt, eher einem unermeßlichen Gebilde der krystallisirten Natur zu vergleichen. Es gleichen, mit einem Worte, diese Wunderwerke der Kunst, in Rücksicht auf die organische Unendlichkeit und unerschöpfliche Fülle der Gestaltung, am meisten den Werken und

Erzeugnissen der Natur selbst; wenigstens für den Eindruck ist es dasselbe, und so unergründlich reich die Structur, das Gewebe und Gewächse eines belebten Wesens dem untersuchenden Auge ist, eben so unübersehlich ist auch der Gestaltenreichthum eines solchen architektonischen Gebildes. Alles ist gestaltet, und gebildet, und verziert, und immer höhere und mächtigere Formen und Zierden steigen auf aus den ersten und kleineren. Diese Formen und Zierrathen aber sind fast alle aus der Pflanzennatur entlehnt, weil hier die Gestaltung nur in entfernterer Beziehung auf den nützlichen Zweck und das bloße Bedürfniß wirklich steht, oder doch wenigstens in der Erscheinung gar nicht daran erinnert, welches für diesen Zweck dasselbe gilt. Die Gliederung der thierischen Wesen hingegen erinnert jederzeit bestimmt an ihren Zweck und das Geschäft, zu dem sie als Werkzeug gebildet ward. Darum ist die thierische Gestalt, vom Ausdruck weggesehen, an sich nicht so schön, als die der Gewächse; die Blume ist der Gipfel und selbst die wesentliche Form der Pflanze, welche als der Schmuck der Natur, das Urbild für alle Zierrathen, auch der menschlichen Kunst geworden sind.

Rein architektonisch genommen, liegen auch in diesen höchsten Kunstgebilden des zweyten blühenden Styls der gothischen Baukunst, dieselben Figuren vom Dreyeck und Quadrat, nebst der Kugel und Kreuzform, zum Grunde, wie in dem altchristlichen Kirchenstyl, nach tiefer Berechnung der künstlichen Structur des ganzen Gebäudes. Aber sie treten nicht mehr in ihrer geometrischen Strenge und Reinheit hervor, sondern alles ist mit dem reichen Blätterschmuck und mit der blühendsten Fülle des Lebens

umkleidet, so wie auch auf dem Teppich des Frühlings, an dem Reichthum aller dieser grünenden Gewächse, das Gesetz ihrer Structur und die innere Geometrie der Natur, nicht mehr im Einzelnen sichtbar hervortritt, sondern alles frey im unendlichen Leben blüht und seine Schönheit entfaltet.

Das Wesen der gothischen Baukunst besteht also in der naturähnlichen Fülle und Unendlichkeit der innern Gestaltung und äußern blumenreichen Verzierungen. Daher die unermüdlichen und unzähligen steten Wiederhohlungen der gleichen Zierrathen, daher das Pflanzenähnliche derselben, wie an blühenden Gewächsen. Und daher auch das Innigergreifende, das rührend Geheimnißvolle, das freudig Liebliche und Belebende des Eindrucks bey dem Erstaunen über die Größe. Die gothische Baukunst hat eine Bedeutung, und zwar die höchste; und wenn die Mahlerey sich meistens nur mit schwachen, unbestimmten, misverständlichen, entfernten Andeutungen des Göttlichen begnügen muß, so kann die Baukunst dagegen, so gedacht und so angewandt, das Unendliche gleichsam unmittelbar darstellen und vergegenwärtigen, durch die bloße Nachbildung der Naturfülle, auch ohne Anspielungen auf die Ideen und Geheimnisse des Christenthums, welche allerdings auf die Entstehung und Ausbildung der Kirchenbaukunst nicht geringen Einfluß gehabt haben.

Einem solchen Wunderwerke der Kunst muß jede Beschreibung erliegen. Ich wende mich daher zu den ältern gothischen Kirchen in Kölln, weil sich an diesen, nachdem das eigentliche Wesen der gothischen Baukunst an dem höchsten Beyspiele ist aufgezeigt worden, der Ursprung

dieser merkwürdigen Bauart am besten wird deutlich machen lassen.

Es ist schon bemerkt worden, daß es zwey durchaus verschiedene Epochen in der gothischen Baukunst gebe: eine ältere, welche man wegen einiger Ähnlichkeit mit der christlich byzantinischen Bauart die gräcisirende genannt hat; dann die vollendete spätere, ungleich künstlichere, am meisten eigentlich deutsche, von welcher bey der Beschreibung des Doms die Rede war. Doch giebt es in beyden Gattungen noch manche sehr starke Abweichungen und Verschiedenheiten, so wie der Stephansthurm zu Wien, und der Straßburger Münster zwar zur letzten Gattung gehören, aber auch, besonders der letzte, sehr viel Besonderes und Abweichendes haben. Auch ist die gräcisirende Art zwar die ältere, doch greifen beyde Epochen in einander, theils weil ein neuer Styl nicht auf einmal herrschend wird, indem das Alte noch eine Zeit lang Anhänger zu behalten pflegt, während von andern schon das Neue befolgt wird; theils weil man oft, als der spätere Styl schon blühete, doch noch zu Zeiten im älteren bauete, der geringern Kosten wegen, oder wenn es kein Hauptwerk war.

Der Ursprung und die Erklärung der gothischen Baukunst im Allgemeinen ist zu suchen, in der aufgezeigten Grundidee derselben, in der eigenthümlichen Beschaffenheit und Bedeutung der christlichen Kirche, und endlich noch in der Natur der nordischen, unter dem kalten Himmelsstrich gebräuchlichen, und dem rauheren Klima angemessenen Bauart; wozu man allenfalls noch die Natur des Stoffs rechnen könnte, indem die geringere Schönheit des Sandsteins gegen den Marmor, bey steigendem Streben nach

Verschönerung, von selbst darauf führen mußte, die Kunst der Verzierung auf eine Höhe zu treiben, die schwerlich in einem andern architektonischen Stoff anwendbar seyn dürfte. Aus diesen einfachen Erklärungsgründen werden sich alle die auffallendsten Eigenheiten der gothischen Bauart leicht ableiten lassen, wie wir es wenigstens mit einigen der wichtigsten versuchen, und dabey jene älteren Kirchen, deren Styl noch gräcisirend ist, zum Grunde legen wollen. Die merkwürdigsten und schönsten dieser Art zu Kölln sind die Gereonskirche und die Apostelnkirche. Beyde liegen meistens frey und fallen schön ins Auge. Ich erinnere bey dieser Gelegenheit, daß um alle die schönen Kirchen dieser Stadt, auch aus verschiedenen Entfernungen ins Auge zu fassen, der Spaziergang an der innern Seite der Stadtmauer, und die Aussicht vom Domkrahne herab, besonders dienlich ist. Am schönsten nimmt sich die ganze Stadt von der gegenüber stehenden Seite des Rheins aus, wo sie einen großen halben Mond bildet, der durch mehrere schöne Kirchen und einen alten festen Thurm gut begränzt wird. Besonders der Dom fällt hier vortrefflich ins Auge; die Lage desselben auf einer sehr beträchtlichen Anhöhe, von wo man eine weite Aussicht hat, ist überhaupt vortrefflich. Nur Schade, daß diese schöne Lage durch kleinere und größere angebaute Häuser von anderer und schlechter Bauart noch weit mehr verunziert ist, als es wohl auch bey andern großen Domkirchen der Fall zu seyn pflegt. *) So hat man leider auch, um einem ita-

*) Seitdem ist die nach dem Rhein gegen Morgen zugekehrte Rückseite des Chors von allem, was Fremdartiges daran gebaut war, frey gemacht worden; welches aus der Nähe wie von

liänischen Altar Platz zu machen, der wohl in seiner Art recht schön seyn mag, doch aber in keine gothische Kirche paßt, vor etwa vierzig Jahren das alte Tabernakel abgebrochen, was durchaus im Styl der Kirche selbst mit der äußersten Zierlichkeit und Künstlichkeit ausgearbeitet, und aus lauter Thürmchen und Knospen zusammengesetzt war, und dem Beschauer das große Ganze gleichsam in verjüngtem Maaßstabe, und wie einen kurzen Inbegriff aller Kunst darstellte, die am Ganzen selbst zu weit verbreitet ist, um in Einen Blick gefaßt werden zu können.

In den ältern Kirchen ist die Einrichtung nicht ungewöhnlich, daß der Haupteingang durch einen einzigen schweren schlichten Thurm gebildet wird, der Chor aber durch zwey kleinere Thürme verziert ist, zwischen denen die letzte Vertiefung desselben in einer halben Rotunde hervortritt. So ist St. Cunibert und St. Severin, beyde von edeln großen Formen. Der Thurm von St. Martin aus dem zehnten Jahrhundert ist noch ausgezeichneter; der mittlere mächtige Thurm ist an den vier Ecken durch vier kleinere bekleidet und geziert; nur zwey derselben sind noch unversehrt. Ungleich künstlicher ist die Apostelnkirche aus dem eilften und zwölften Jahrhundert; den Haupteingang bildet gleichfalls ein einziger, mächtiger, schwerer Thürm. Der Chor wird gebildet durch drey halbe Rotunden, über welche sich drey Giebel erheben; zwey Thürme schmücken die mittlere Rotunde am Ende des Chors, und über den drey Rotunden und Giebeln erhebt sich eine sechs-

---

Ferne einen herrlichen Anblick gewährt, wo man nun erst die ganze Fülle der Schönheit recht klar ins Auge fassen kann.

eckichte zwiefache Kuppel. Gleichsam ein Gebäude von mehreren künstlich verschlungenen Gebäuden; nicht ein einfacher Tempel, sondern eine stolze Trophäe mehrerer, einer über den andern sich erhebender Tempel. Auf diese Verknüpfung und Einschachtelung mehrerer Gebäude in Eines führte schon die älteste Idee und Anlage der christlichen Kirche. Schon Constantin wollte seine Basilika in Form des Kreuzes gebaut haben; bald nachher strebte man den Hochaltar durch eine über alle andere Theile des Ganzen oder Nebenkuppeln so hoch als möglich erhobene Hauptkuppel zu bezeichnen, wie in der Sophienkirche zu Constantinopel, und der nach ihr gebildeten St. Markuskirche zu Venedig. Der Chor, als Versammlungsort derjenigen, so am Gottesdienst thätigen Antheil nehmen, war ursprünglich abgesondert von dem größern für die Gemeinde bestimmten Raume, und mußte es dem herrschenden Begriffe nach seyn; er bildete gleichsam eine kleinere Kirche in der größern. Die Nothwendigkeit eines Umgangs um den Chor erforderte Seitengänge neben dem Hauptgange des Schiffs, dessen größere Höhe sich so sehr von ihnen absonderte, daß in manchen Kirchen diese Seitengänge auch durch eigene niedrigere, an das Hauptgebäude sich anschließende Seitengebäude, gebildet werden. So führte hier von selbst alles von allen Seiten auf eine vielverschlungene Mannigfaltigkeit, die nachher Charakter und herrschende Grundidee der altchristlichen Kirchenbaukunst wurde, aus welcher fast alles hergeleitet werden muß. Die eigene Beschaffenheit der gothischen Säulen zum Beyspiel. Schon in den ältern noch gräcisirenden Kirchen findet man meistentheils nicht einfache runde Säulen, son-

dern mehrere in Eins verbunden, worauf die Verbindung des höheren Hauptgangs im Schiff mit den Seitengängen geführt haben kann, da die Säulen des ersten auch Träger der letzten waren; oder es liegt auch hier schon die Neigung zum Verknüpften und Mannigfaltigen zum Grunde. Aus diesem unförmlichen Anfang hat sich eine der eigenthümlichsten Schönheiten der gothischen Bauart entwickelt; ich meyne jene, wie in schlanken Röhren aufschießenden Säulenbündel, deren seltsame Schönheit zu so manchen sinnreichen Vergleichungen Veranlassung gegeben hat. An den Säulen des Doms zeigt es sich deutlich, wie sie aus jenen ältern entstanden sind; den Kern derselben bildet eine dicke runde Säule, an welcher sich, nach vier Seiten, vier mäßige dicht anschließen, so daß sie nicht ganz heraussstehen; in jedem Zwischenraume dieser vier befindet sich noch eine andere, ungleich kleinere, fast ganz heraustretende; im Hauptgange sind deren aber zwey in jedem Zwischenraume, an den Säulen unter der Kuppel drey; so daß jede Säule, außer der mittlern, welche den Kern bildet, aus vier umschließenden, von mäßiger Größe besteht, und aus vier, acht oder zwölf kleineren, nach der mindern oder größern Wichtigkeit der Säule. Wo nun vollends mehrere solche Säulensysteme zusammentreffen, wie an den innern Eckpfeilern des Thurmes, ist die Mannigfaltigkeit der in Eins verbundenen Säulen für das Auge und den Eindruck fast unübersehbar. Eben daher erklärt sich auch die eigenthümliche Form der gothischen Bögen. Daß sie spitzig seyen, folgte wohl schon aus der spitzigen Gestalt der Dächer im Norden, da das Innere und Äußere doch in jedem Gebilde übereinstimmen soll, wenn nicht

die wichtigsten Gründe eine Ausnahme fordern. Die aus mehreren Schäften verbundenen Säulenstämme aber, mußten sich oben, wenn diese Gestaltung fortgesetzt werden sollte, in mehrere Zweige und Äste gleichsam spalten, und so entstanden die spitzig gebrochenen oder sogenannten Sattelbögen, wodurch die hohen Gänge neben der ihnen eigenen Größe noch den Ausdruck der reichsten Mannigfaltigkeit gewinnen; ein großer Theil des herrlichen Eindrucks gothischer Gebäude entspringt gewiß aus dieser eigenthümlichen Wölbungsart. Die aus dem spitzigen Dache der nordischen Bauart hergeleitete Bogenform erstreckt sich auch auf die Pforten, wo die an einander geschlossenen vielen, sich immer mehr verengenden und vertiefenden Bögen, die vollste und reichste Anhäufung der Zierrathen möglich machen und bilden. Die ältesten gothischen Fenster sind meistens Kleeblätter von Gestalt; da man bald aber auch hier die Form der schmalen langgezogenen Bogen suchte, damit jeder Theil, so weit es seyn könnte, wieder dem Ganzen entspräche, und in allem Mannigfaltigen doch immer dieselbe Grundgestalt durchblickte; so entstanden daraus, durch Nebeneinanderstellung von zweyen solchen Bogen mit dem sonst üblichen Kleeblatte zur Vereinigung oben drüber, die nachher in der vollkommenern gothischen Bauart üblichen Fensterzierrathen. An dem Dome sind überhaupt alle noch so künstlich und reich erscheinende Zierrathen ganz einfach, nur aus dem Kleeblatt und der Rose zusammengesetzt.

Noch schöner vielleicht in der alten gräcisirenden Art, als diese erwähnten Gebäude, ist die Gereonskirche, gleichfalls aus dem eilften Jahrhundert. Hier bildet eine, als

Kuppel sich erhebende Rotunde, oder vielmehr ein solches Zehneck, die Vorkirche; zum Chor, der beträchtlich höher liegt, steigt man auf vielen Stufen hinan. Von außen ist der Chor nur durch zwey Thürme verziert. Das Innere dieser Kirche ist ganz vorzüglich schön, und am Äußeren das Ebenmaaß der Verhältnisse und die kunstreiche Einfalt der Zierrathen. Die Thierköpfe zu Nebenverzierungen, wie an Dachrinnen, sieht man schon hier; fast nur auf diese ganz untergeordneten Theile ist der Gebrauch thierischer Gestalten in der gothischen Baukunst beschränkt. Das blumenartig Pflanzenhafte der Form und Verzierungen fehlt aber in diesem älteren gothischen Style fast noch ganz; nirgend sieht man hier jene Knospen und Knospenthürmchen, die späterhin sich so zahlreich zeigen, daß sie für den ersten Eindruck fast die Hauptsache scheinen könnten. Die innern Hauptsäulen sind oft noch ohne blättrigen Knauf, ja auch ohne alle Windung oder Einschnitte; die hervortretenden Kapitäler sind bloß durch Vergoldung geziert. Außerdem sieht man aber eine eigene Art kleiner Säulen, welche das obere Geschoß der Rotunden nach außen bilden, auch sonst in den Fenstern und Kreuzgängen gebraucht werden. Sie sind von Basalt, sehr dünn und schlank, es stehen allemal zwey frey neben einander, bey Hauptabtheilungen auch wohl vier. Der Knauf ist theils schlicht, wie bey obigen, theils mit mancherley Laubwerk geziert, worin Vögel, Drachen und andere Figürchen verschlungen sind. Dergleichen Säulchen findet man an den gothischen Gebäuden der zweyten kunstreichern Epoche durchaus nicht mehr. Doch alles dieß müßte durch Messung be-

stimmter, durch Zeichnungen erst ganz deutlich gemacht werden. Für jetzt sey diese Andeutung genug.

Zur Unterscheidung und Charakteristik der zwey verschiedenen Gattungen der gothischen Baukunst wollen wir noch folgendes anführen. In dem altchristlichen Baustyl, von welchem die St. Gereons-Kirche zu Kölln ein so vollendetes Urbild darbietet, ist jenes Grundschema von Dreyeck und Quadrat, Kreuz und Rotunde, so wie auch das Sternförmige Sechseck, und andere noch zahlreichere Vieleck-Figuren, nicht bloß in der innern Structur verborgen; sondern sie treten in einer, wenn man so sagen darf, geometrischen Schönheit, sichtbar an den Hauptmassen und dem höchsten Gipfel des Gebäudes hervor, und geben dem Ganzen dadurch eine eigne siderische Gestaltung, deren wunderbare Zusammensetzung einen geheimnißvollen Eindruck macht und wohl angemessen ist für eine Kirche, als ein geheiligtes Gebäude, welches gleichsam ein Nachbild von der ewigen Structur des Himmels im Kleinen darbieten soll. Diese siderische Gestaltung und geometrische Schönheit tritt nun wieder ganz zurück in dem zweyten blühenden Styl der gothischen Baukunst, wo von allen jenen Figuren nur die Kreuzform in der Erscheinung bleibt und sichtbar hervortritt; aber auch diese vom reichsten Schmuck überkleidet und wie von blühenden Rosen umschlungen. Die in zarten Ranken aufschießende Gestaltung der Säulen, Bogen und Fenster, wie von verschlungenen Zweigen, der volle Blätterschmuck der Verzierungen, überhaupt aber das Blumenhafte und Gewächsähnliche bilden die wesentliche Grundform und eigenthümliche Schönheit in dieser Bauart, deren wahrer Ursprung und erster

Grund in dem tiefen deutschen Naturgefühl und in der Fantasie, als vorherrschendem Geistes-Element jenes Zeitalters zu suchen ist. Ob nun in dem altchristlichen Kirchenstyl die gleiche Stufe und Höhe der Vollkommenheit erreicht worden ist, wie für den blühenden Styl der romantischen Baukunst in dem Köllner Dom; darüber getraue ich mich kaum zu entscheiden, doch bezweifle ich es beynahe, weil die Gattung selbst einen größern Umfang darbietet, der nicht so leicht erschöpft und bis zu einem schlechthin höchsten Gipfel durchgeführt werden mag, obwohl die Gereonskirche in ihrer Art fast eben so erstaunenswürdig seyn dürfte, als der Dom zu Kölln, wie auch die Markus-Kirche zu Venedig in dem gräcisirenden, und der Dom von Siena in dem italiänischen Marmorstyl bewundernswerth sind.

Von einigen sehr merkwürdigen Bildern der köllnischen und niederdeutschen Schule in hiesigen Privatsammlungen ist schon in den Gemählde-Beschreibungen die Rede gewesen. Die Kirchen sind mehrentheils noch ihres Gemähldeschmuckes beraubt. Durch die Nachweisung eines gelehrten Kunstforschers aufmerksam gemacht, begab ich mich mit Fackeln in die Gruft der Kirche St. Marien, wo an dem Gewölbe sich noch Spuren von Gemählden aus der Zeit Karls des Großen finden. Aber freylich sind es nur Spuren; die Gruft ist seit einigen Jahren zugemauert worden, die hier und da erscheinenden Bruchstücke von halberloschenen Umrissen konnten weder einen Eindruck gewähren, noch ein Urtheil begründen. Ob es vielleicht ein Mittel giebt, diese Ueberbleibsel zu retten, weiß ich nicht. Unter den vielen in den angeführten Kirchen befindlichen Glasgemählden, die an Vor-

trefflichkeit wohl an wenigen Orten ihres Gleichen finden möchten, sind die merkwürdigsten die ehedem allgemein berühmten in dem Seitengange des Domes, wegen der ausgeführten großen Darstellungen, aus der besten und blühendsten Zeit der Glasmahlerey, der letzten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts; und die in St. Cunibert wegen ihres höhern Alters, aus der Mitte des dreyzehnten Jahrhunderts, und wegen der dunkeln Farbenpracht derselben. Einige, die beschädigt worden, sind in einer spätern Art ergänzt, die heller und ausgeführter in der Darstellung, aber nicht so prachtvoll ist. In der ältern Manier ließ man die Gesichter, weil man die Farben dazu noch nicht so zu verschmelzen wußte, einfarbig braun, wie überhaupt die Mittelfarben noch nicht sehr gebraucht sind; in Rücksicht der Farbenpracht aber, der das Bild umgebenden Arabesken, welche meist aus Kleeblättern, Rosen, Pfauenaugen und andere Zierrathen bestehen, möchte man fast dieser ältern Manier den Vorzug geben.

Rheinfahrt.

Bey dem freundlichen Bonn fängt die eigentlich schöne Rheingegend an; eine reich geschmückte breite Flur, die sich wie eine große Schlucht zwischen Hügeln und Bergen eine Tagreise lang hinaufzieht bis an den Einfluß der Mosel bey Coblenz; von da bis St. Goar und Bingen wird das Thal immer enger, die Felsen schroffer, und die Gegend wilder; und hier ist der Rhein am schönsten. Überall belebt durch die geschäftigen Ufer, immer neu durch die Windungen des Stroms, und bedeutend ver-

ziert durch die kühnen, am Abhange hervorragenden Bruchstücke alter Burgen, scheint diese Gegend mehr ein in sich geschlossenes Gemählde und überlegtes Kunstwerk eines bildenden Geistes zu seyn, als einer Hervorbringung des Zufalls zu gleichen. Von der flachen Gegend hinaufwärts macht den Anfang unter den vielen Ruinen, welche den Rhein verherrlichen, der Godesberg; eine der schönsten, nicht wegen der Höhe und Kühnheit, wohl aber wegen der reichen Aussicht und anmuthigen Lage. Der etwas ferner gegenüber erscheinende Drachenfels macht schon die Erwartung rege nach alle den wilden und seltsamen Felsburgen, die den Fluß aufwärts umgränzen. — Man betrachtet solche Ruinen alter Burgen entweder nur mit einer oberflächlichen sentimentalen Rührung, als den unentbehrlichen romantischen Hintergrund für allerley beliebige moderne Gefühle, oder man sieht darin nur Raubschlösser, welche nach angeordnetem Landfrieden zerstört worden sind und zerstört werden mußten. Unstreitig waren das auch viele, vielleicht die meisten von denen, deren Trümmer man jetzt noch sieht; aber man sollte nicht immer und überall nur die letzte Entartung mit der Sache selbst verwechseln, und so sich selber den Sinn für die herrlichsten Denkmahle der Vergangenheit abstumpfen. Wenn wir nur die Geschichte aufrichtig befragen wollten, sie würde uns, glaube ich, belehren, daß es manche solcher Burgen gab, Jahrhunderte, ehe die Fehde zwischen dem Landadel und den reichen Handelsstädten in eine Art von fortgehendem Bürgerkrieg ausgebrochen war; Jahrhunderte lang, ehe noch an eigentliches Faustrecht, Landfrieden, und was dem weiter anhängen mag, gedacht

worden war; ja, daß die Neigung der Deutschen, auf Felsen zu wohnen, an Bergen Vorzugsweise sich anzusiedeln, so alt sey, daß man diese Neigung wohl nicht mit Unrecht zu dem ursprünglichen Charakter der Nation rechnen könnte. Eine erhabene und edle Neigung! Schon ein Blick von der Höhe, ein Athemzug auf freyen Bergen, versetzt uns wie in eine andere leichtere Welt, ist uns ein erquickendes Labsal, wo wir das Einerley der Fläche vergessen, und neuen Lebensmuth einsaugen im Anblick des herrlichen Erdbodens vor uns. Aber wie ganz anders muß es erst seyn, immer da zu wohnen und zu seyn, wo wir jetzt einmahl an seltenen Tagen mühsam hinaufsteigen, um doch auch einmahl zu fühlen, wie einem zu Muthe seyn mag, der da lebt und in Freyheit athmet; immer die Erde vor sich zu sehen in ihrem reichen Schmuck, in allen Zeiten des Tages und des Jahrs, wo alles sich deutlicher und merkwürdiger zeigt, das Ziehen der Wolken, das Aufblühen des Frühlings, die mondhelle Nacht, ja selbst Ungewitter, und die weißen Felder des Winters. Für mich sind nur die Gegenden schön, welche man gewöhnlich rauh und wild nennt; denn nur diese sind erhaben, und nur erhabene Gegenden können eigentlich schön seyn, nur diese erregen den Gedanken der Natur. Der Anblick üppiger reicher Fluren erweckt auf eine angenehme Weise zum freudigen Genuß des Lebens, wenn man lange in Städten gefangen saß; diese blühenden Reize der Natur rühren um so kräftiger an unser Herz, je seltener sie genossen werden. Alles ist da nur Gefühl einer angenehmen lieblichen Gegenwart, nichts erinnert uns an die große Vergangenheit. Jene

Felsen aber, die wie sprechende Denkmahle von den alten Elementar-Kriegen im Geister-Reiche der noch wilden Natur da stehen, von den furchtbaren Kämpfen der in ihrer Gestaltung gewaltsam ringenden Erde so deutlich reden, sind ewig schön, und machen immer den gleichen, nie ermattenden Eindruck. Wie das Rauschen des Waldes, das Brausen der Quelle uns ewig in dieselbe Schwermuth versenkt, wie das einsame Geschrey wilder Vögel eine schmerzlich freudige Unruhe und Begierde der Freyheit ausdrückt, so fühlen wir in dem Anblick der Felsen immer die Natur selbst; denn nur in den Denkmahlen alter Naturzeiten, wenn Erinnerung und Geschichte in großen Zügen vor unser Auge tritt, thun wir einen Blick in die Tiefe dieses erhabenen Begriffs, der nicht beym Genuß der angenehmen Oberfläche schon hervortreten mag. Nichts aber vermag den Eindruck so zu verschönern und zu verstärken, als die Spuren menschlicher Kühnheit an den Ruinen der Natur, kühne Burgen auf wilden Felsen; Denkmahle der menschlichen Heldenzeit, sich anschließend an jene höheren aus den Heldenzeiten der Natur. Die Quelle der Begeisterung scheint sich sichtbar vor unsern Augen zu ergießen, und der alte vaterländische Strom erscheint uns nun wie ein mächtiger Strom naturverkündender Dichtkunst:

Wie kühn auch andre Quellen sprudeln, brausen,
 Wo sonst die Dichter schöne Weihe tranken,
 Den Kunstberg stets anklimmend ohne Wanken,
 Bis wo die ewig heitern Götter hausen;

Ich wähle dich, o Rhein, der du mit Sausen
 Hinwogst durch enger Felsen hohe Schranken,

Wo Burgen hoch am Abhang auf sich ranken,
Ans Herz den Wandrer greift ein ahndend Grausen.

Schnell fliegt in Eil auf grünlich hellen Wogen
Das Schifflein munter hin des deutschen Rheines,
Wohlauf gelebt! das Schifflein kehrt nicht wieder.

Muth, Freud' in vollen Bechern eingesogen,
Krystallen flüssig Gold des alten Weines,
Singend aus freyer Brust die Heldenlieder.

Längs dem Rhein herauf sieht man noch viele Rudera römischer Kastelle, Thürme und Mauern, die zu manchen Betrachtungen Veranlassung geben. Hier war ehedem die ängstlich bewachte Gränze des römischen Reichs; wie ähnlich sind sich oft auch die entferntesten Zeiten, und was würde wohl aus dem Menschengeschlecht geworden, in welchen bodenlosen Abgrund von Erniedrigung würde nicht alles versunken seyn, wenn diese römischen Gränzen geblieben wären, und nicht endlich das edelste Volk der Erde sie durchbrochen, der Knechtschaft ein Ende gemacht, und statt derselben wieder eine Verfassung eingeführt hätten, die auf Treue gegründet war und auf Freyheit, auf alte Sitte, auf Ehre und Gerechtigkeit, mehr als jede andere gepriesene Einrichtung älterer oder neuerer Zeiten. Freylich konnte eine so willkührliche Gränze nicht Gränze bleiben. Doch muß man das Verfahren der Römer, um es erklärbar zu finden, nicht nach unsern Ansichten und Verhältnissen beurtheilen. Uns scheint es durchaus nicht thunlich, einen Fluß als natürliche Gränze behandeln zu wollen, der doch vielmehr ein Medium des lebhaftesten gegenseitigen Verkehrs und der verdoppelten Vereinigung

ist, da es keine andere natürliche Gränze giebt, als eine unter den Menschen, die Sprache, und dann im Lande hohe Gebirge, deren Stelle allenfalls noch große Waldungen ersetzen können. Aber damals bey der Unerfahrenheit des südlichen Stammes der Deutschen mit aller Schiffahrt, bey dem Mangel an Belagerungswerkzeugen, konnte es doch eine hinlängliche Schutzwehr für die Römer seyn.

Bey Rüdesheim, gegen Bingen über, wo die Enge der Felsen am furchtbarsten und geschlossensten ist, wo der alte deutsche Thurm mitten im Strom eine so eigene Ansicht gewährt, ist eine der bedeutendsten römischen Ruinen zu sehen, hart am Ufer des Stromes.

Jene Reihe von Ruinen altdeutscher Burgen, welche den Rheinstrom hinauf und herab so herrlich umkränzen, giebt uns aber außer dem unmittelbaren Naturgefühl noch zu einer andern Betrachtung Gelegenheit; indem wir in dieser ursprünglich deutschen Gewohnheit und Neigung zum kühnsten Felsenbau allerdings das Eine Element der späterhin so kunstreich entwickelten gothischen Baukunst bemerken. Burgen hatten und bauten die Deutschen, seit den ältesten Zeiten, schon in den germanischen Wäldern, wie Tacitus deren in Hermanns und Marbods Geschichte erwähnt; lange vor der Anlage der geschloßnen Städte, welche vielmehr nach dem Vorbilde der Burgen ummauert wurden, ja noch ehe jene größeren Vereine von Landhäusern und Bauersitzen, die wir Dörfer nennen, allgemein gebräuchlich waren. Diese Burgen waren die Fürsten- und Heldensitze, welche unter den einzeln zerstreuten Meyerhöfen dastanden, zur Vertheidigung gegen den Feind in mannichfacher Fehde, und zum

festen Gewahrsam im stets gewaffneten Frieden. Eigentliche Gotteshäuser hatten die alten Germanier nicht, da sie in der Regel die Feuer auf den Bergen anzündeten, und die Opfer am einsamen See darbrachten, oder in der Einöde des Waldes, unter den heiligen Eichen. Auch die Gebeine der Helden deckte der aufgeschüttete Hügel der Hühnengräber, oder sie wurden im tiefen Bette des abgeleiteten Stromes versenkt. Es ist also die ganze germanische Bauart, nicht wie bey andern Völkern von den Tempeln oder Gräbern, sondern allein und ganz vorzüglich von den Burgen ausgegangen, welche schon das Bedürfniß der leichteren Vertheidigung und der Vortheil einer freyen Umsicht veranlassen konnte, mehrentheils auf Bergen anzuthürmen; wie auch andre kriegerische Nationen die Kastelle oftmals wohl auf die Höhen hingesetzt haben. Nur so allgemein, wie bey allen deutschen und gothischen Völkern ist dieses bey den andern nicht jederzeit gewesen; wobey auch eine besondre Neigung sichtbar ist, grade die kühnsten Stellen vorzugsweise zu wählen, und Thürme und Mauern auf eine oft unglaubliche Weise, wie hohe Adlernester, an die schroffsten Felsenspitzen fest zu hängen oder einzuklammern. Das deutsche Naturgefühl, die zum Bedürfniß gewordne Neigung, das Auge an dem Anblick dieser irdischen Naturherrlichkeit zu weiden, hat auch seinen Antheil daran gehabt; mit Rührung sehen wir noch die Trümmer von des großen Theodorichs Schloß zu Terracina, oben an der Zinne des Berges, die Aussicht über das Meer weithin beherrschend. So plump nun auch die Bauart der Burgen ursprünglich gewesen, so roh sie in den allermeisten Fällen geblie-

ben seyn mag, indem gewiß viele tausend Burgen erbaut und wieder zertrümmert wurden, ehe auch nur Eine die Kunst und prachtvolle Schönheit der hohen Kaiserburg des Barbarossa erreichte; so hat doch der in diesen altdeutschen Burgen und ihrer Bauart liegende und in ihr entwickelte eigenthümliche Sinn, einen unverkennbar großen Einfluß auf die Ausbildung der gothischen Baukunst gehabt. Nicht in einzelnen Aehnlichkeiten besteht derselbe; denn wo sich diese an einigen Kirchen mit den Burgen findet, und in den Zinnen oder der sonstigen Structur sichtbar hervortritt, da sind es mehrentheils nur Kirchen von einem roheren Baustyl, denen dieses eigenthümlich ist. In der ganzen Tendenz und innern Idee dieser Bergschlösser aber lag eine Veranlassung, jene kühne, baukünstlerische Fantasie zu erregen und zu nähren, welche die gothische Baukunst in allen ihren Epochen ausgezeichnet hat und gleich bey der ersten Erscheinung und den frühesten Hervorbringungen derselben, von Theodorich an, als die auffallendste Eigenschaft und charakteristisches Merkmahl derselben aufgefaßt und betrachtet wurde. Die mannichfaltigen Zwecke für Krieg und Frieden, welche in einer solchen Ritterburg vereinigt werden mußten; die verschiedene Lage und Umgebung und die besondern Lokalumstände, worauf dabey Rücksicht zu nehmen war, die oft schwierige und seltsame Gestaltung des Felsengrundes, auf welchem der Bau sich erheben sollte; führten unvermeidlich eine große Unregelmäßigkeit herbey, welche bald ein Wohlgefallen an dem Kühnen und Seltsamen erregte, eine absichtliche Wahl desselben veranlaßte, und jene wunderbare Fantasie in der Bauart begrün-

dete, welche das Eine Element der gothischen Baukunst geworden ist, so wie das andre in dem altchristlichen Kirchenstyl und seiner siderischen Bedeutung gefunden war; und diese beyden Elemente zusammengenommen, enthalten eben den vollständigen Aufschluß über das ganze Räthsel dieser sonderbaren Kunsterscheinung.

Das deutsche Naturgefühl, als die Wurzel und lebendige Quelle, aus welcher alles hervorgegangen ist, muß uns dabey aber immer gegenwärtig bleiben. In zwiefacher Weise wird der Reichthum der Erde, oder die Natur, in der Kunst, besonders auch in den alten deutschen Gemählden aufgefaßt; als Garten oder als Wildniß. Als Garten d. h. als buntgeschmückter Teppich des Frühlings, oder in einem tieferen Sinne, als das hochzeitliche Blumengewand der beseeligten Braut; oder als Wildniß, d. h. um in demselben Gleichniße der Wahrheit fortzufahren, im halb zerrißnen Schleyer der ewigen Trauer und öden Wittwenklage. Der Garten, in diesem symbolisch künstlerischen Sinne, ist schon ein erhöhter, schön gewordner und verklärter Zustand; in der Einöde ist es die wirkliche Natur selbst, deren Gefühl uns mit jener tiefen Trauer erfüllt, die zugleich etwas so wunderbar Anziehendes hat. Einsam steht der Sohn des Himmels in der Wildniß der Natur und irrt umher mit dem Gefühl, das Herz seines Vaters zu suchen, den er verlohren hat, in nie gesättigtem oder ganz gelindertem Schmerz der Trennung. Dieses ist der zwiefache Sinn der Natur und der schönen Landschaft für die Kunst im Gemählde. Wie eine kriegerisch ummauerte Wagenburg und ein festes Waffenschloß stehen auch jene altdeutschen Fel-

sengebäude, in der Einöde der wilden Natur, deren Gefühl genau mit jener wunderbaren Bauart zusammenhängt. In der höheren Baukunst aber ist es nicht mehr die wilde Natur in ihrem Klagegefängniß, welche nachgebildet oder dargestellt wird, sondern die verklärte und in der Verklärung frey und voll aufblühende Natur, als himmlische Gottes-Stadt und das geordnete, siderische Haus der verherrlichten Schöpfung; nach der herrschenden Grund-Idee der vollkommnen Kirche im altchristlichen Styl.

Strasburg.

Der weltberühmte Münster verdient wohl seinen Ruhm, und ist unstreitig eines der vorzüglichsten Denkmahle der gothischen Baukunst. Die Kirche ist unverhältnißmäßig klein und weniger ausgezeichnet. Sie ist schon im Jahre 1015 angefangen, aber erst 1275 vollendet worden. Der Thurm ward im Jahre 1277 durch Erwin von Steinbach begonnen; nach dessen Tode im Jahre 1318 setzten seine Kinder, Sabina und Johannes, den Bau fort bis zum Jahre 1339. Vollendet aber ward das Ganze erst durch den köllnischen Baumeister Johann Hülz, der bis 1449 lebte. Die Lage ist zwar nicht hoch, aber von allen Seiten frey, und weniger durch kleine Anbauungen gestört, als es wohl sonst der Fall zu seyn pflegt. Auch hier hat die Revolution vielen Schaden angerichtet durch Herabwerfung der Bildnisse, mit denen dieser Thurm vorzüglich reich geziert war. Der Styl der Bauart ist jener kunstreiche der zweyten Epoche der gothischen Baukunst, in welchem auch der köllnische Dom und der Stephansthurm

zu Wien gebaut sind. So ist es wenigstens für den ersten Eindruck und mit Rücksicht auf das Ganze; bey genauerer Betrachtung zeigen sich aber im Einzelnen sehr wichtige Abweichungen. Die blumenförmigen Zierrathen sind hier schon größtentheils in willkührliche Arabesken verwandelt. Selbst die Zierrathen an dem Gebälk und Friesen des köllnischen Domthurms sind von Laubwerk; am Strasburger Münster sind es bloße Schnörkel. Es ist dies selbst im Eindruck sehr fühlbar, so daß das Ganze und manche Theile desselben mehr den Eindruck eines ungeheuern künstlichen Uhrwerks, oder sonst einer künstlichen Eisenarbeit machen, als den eines steinernen Gewächses. Von dieser Seite macht der Strasburger-Münster, und wie es scheint, auch die Westmünsterkirche zu London, wenigstens in der äußern Structur, den Übergang zu der älteren italiänischen Baukunst, die noch halb und halb gothisch war. Am großen Dome zu Mailand, an welchem unter andern deutschen Baumeistern auch ein Heinrich Gamodius, oder Gamünd mit gebaut hat, ist nun gar nichts Pflanzenartiges mehr in den Formen; selbst die Thürmchen endigen nicht mit einer durchbrochenen Spitze und Knospe, sondern mit einem bloßen Dache, auf welchem Bildnisse stehen. Doch ist die Anlage des Ganzen mit zwey Thürmen zum Haupteingang, einer thurmähnlichen Kuppel über dem Chor, die Menge der verzierenden Nebenthürmchen, noch durchaus gothisch; nur die Fülle der übrigen Zierrathen und Knospen fällt weg, und der Styl ist ungleich weniger kunstreich. Auch an der Kirche St. Maria di Fiore zu Florenz sind der Angabe nach noch einige Spuren des gothischen Styls zu sehen. Es ward dieselbe

gleichfalls von einem deutschen Baumeister angelegt, welchen die Italiäner Arnolfo di Lapo, oder di Cambio nennen; die Kuppel aber ist schon ganz rein italiänisch, von Brunelleschi. Auf diese Kirche soll auch Bramante noch, bey seinem Entwurf der großen Peterskirche zu Rom, Rücksicht genommen haben, dem Wunderwerke der italiänischen Baukunst, welche durch die angeführten Stufen und Übergänge, deren sich unstreitig noch viel mehrere finden lassen, aus der gothischen Baukunst allmählig hervorging.

Die gothische Baukunst umfaßt überhaupt, nebst ihren zwey Hauptgattungen in dem ganzen Umkreise ihres unermeßlichen Reichthums, noch manche bedeutende Unterarten, einzelne Abweichungen, merkwürdige Uebergänge und Mittelstufen zwischen jenen beyden wesentlich verschiedenen Kunstschulen oder Epochen des veränderten Styls. Einen eignen Charakter haben die wahrhaft maurischen Denkmahle in Spanien und Portugall; wieder ein andrer Styl ist in den Gebäuden der Tempelherren, im Orient oder wo sie im Abendlande gefunden werden; eine besondre Art bilden dann die altitaliänischen Marmorkirchen; so wie auch jene mehr den Burgen ähnlichen Kirchen, in solchen deutschen Provinzen vorzüglich, wo die Kunst nicht bis zur höchsten Blüthe zierlicher Vollendung gelangt ist. Alles dieses müßte eine vollständige Geschichte der gothischen Baukunst in umfassender Entwicklung darstellen, was auch nach so manchen wichtigen Vorarbeiten im Einzelnen wohl erreichbar wäre, so bald nur einmal die Grundidee des Ganzen richtig begriffen und festgestellt worden.

Unter den anderen alten Kirchen in Strasburg, ist die St. Thomaskirche auch eine von denen, welche am meisten Burgenähnliches in der äußern Form haben.

In der Gemähldesammlung zu Strasburg war mir das Bildniß einer Heiligen von Pietro Perugino am merkwürdigsten; es ist mit ganz hellem Hintergrund, ohne Attribute, nur Kniestück. Der gesenkte Kopf und Blick vermehren noch den Ausdruck einer stillen und ernsten Lieblichkeit, der diesem Meister so eigen ist. Vermuthlich war es eine Figur auf dem Flügel eines zerstörten Altarbildes, da die einzelne Figur wohl nicht ein Gemählde für sich seyn konnte. Wie viele Kunstwerke mögen auf ähnliche Weise in den letzten Zeiten zerstückt worden seyn, wie das Ganze der Kunst selbst durch so manche unseelige und gewaltsame Versetzungen und Wanderungen von Land zu Lande!

Der Stadt Strasburg gereichen die Namen eines Schilter, Scherz und so mancher andern, zur besondern Zierde, als ein schöner Beweis, daß deutscher Sinn und deutsche Gelehrsamkeit auch unter der französischen Herrschaft hier nicht aufhörte, sich zu erhalten.

Basel.

Auch das Elsaß ist ein schönes Land. Freylich giebt es hier keine Gegenden am Rhein, wie die zwischen Bingen und Bonn, aber einen schönen Anblick gewährt doch das fruchtbare Land, wie es zwischen den Voghesischen Gebirgen und dem Rhein sich breit hin zieht, mit sanftem allmähligem Abhange von der Höhe bis an den Strom. Ist die grünliche Farbe des Rheins schon unten sehr auffallend,

so ist dies noch weit mehr der Fall bey dem schön gelegenen Basel; hier ist er meist völlig grün.

Diese Stadt besitzt in der öffentlichen Sammlung manche sehr merkwürdige Gemählde von Holbein, die ihn noch von einer andern Seite zeigen, als er in dem Portrait erscheint, wo er so vortrefflich ist, aber durchaus fast nur in einer und derselben Manier. Es finden sich hier auch historische Gemählde von ihm, und zwar in verschiedenen Arten. Ein Abendmahl aus der frühern Zeit, ganz unverkennbar in Dürers Art, so wie auch die meisten der Handzeichnungen. Ein anderes Abendmahl schien mir mehr der Weise des Titian zu gleichen, etwa so wie in dessen Jüngern zu Emaus. Acht kleine Gemählde vom Leiden Christi, sehr auffallend durch eine eigenthümliche Beleuchtung zwischen großen Massen schwarzer Schatten. Ein Leichnam des Erlösers, bleich und lang ausgestreckt, erinnerte mich mehr an den Corregio, so wie dieser grade solche Gegenstände zu behandeln pflegt. Kurz, in diesen historischen Gemählden Holbeins ist die größte Vielseitigkeit eben so sichtbar, als die nähere Hinneigung zur italiänischen Manier, von welcher Dürer so durchaus in allen Stücken entfernt blieb. Doch ist wohl keines in dieser Sammlung an Vortrefflichkeit dem unvergleichlichen Gemählde zu Dresden an die Seite zu setzen; welches den Bürgermeister von Basel und seine Familie, im andächtigen Gebet zur Mutter Gottes, und diese selbst in wunderschöner Lieblichkeit und Demuth als Königinn des Himmels darstellt, und mir bis jetzt als die Krone und Blume aller Holbeinischen Werke erscheint. Zwey weibliche Portraits im kleinen Verhältniß, nach dem Leben, aber

mit symbolischen Beziehungen, erinnern in der ausgearbeiteten Verschmelzung der Carnation, und in der gesuchten und schwebenden Bedeutsamkeit des Gesichts, mehr an die Bildnisse des Leonardo, als andere Holbeinische. Unter den Bildnissen sind, außer den schon erwähnten mehrere ausgezeichnet vollendete in der bekannten, vortrefflichen, durchaus objektiven Behandlungsart des Holbein; einige Stücke dieser Art zieren auch die Mechelsche Sammlung zu Basel. Von dem bekannten, an der Mauer gemahlten Todtentanz, ist nur wenig mehr zu sehen.

Der Dom ist herrlich auf einem weit umhersehenden Hügel gelegen; die Bauart ist aber schwerfällig, und ungleich weniger zierlich als an den früher erwähnten Denkmahlen der gothischen Baukunst.

Bern.

Der Eintritt in die friedliche Schweiz von dieser Seite, wo die Berge sich allmählig immer höher und höher auf einander thürmen, der erste Eindruck eines so seltenen Landbaues, der Anblick der Sennenhütten und der sonnenglänzenden Schneeberge, gewährt ein Vergnügen, das mit dem Gefühl von Ruhe verbunden ist; der stille Wunsch nach einer solchen Heimath verliert sich in die Befriedigung über den unerwarteten Anblick. Dies ist ein Land, welches man liebgewinnen muß, so wie man es sieht, und schon beym ersten Eintritt begreift man das Heimweh seiner Bewohner.

Bern ist wohl eine schöne Stadt, und ich weiß nicht, ob man dies noch von vielen Städten sagen kann, so wie

ich es meyne. Manche Städte sind schön gelegen, in vielen findet man einzelne herrliche Gebäude, aber dicht daneben dann auch ganz schlechte; nicht selten alle mögliche Bauarten durch einander, vielleicht um die eben so große Verwirrung der Sinnesarten dadurch anzudeuten. In Bern aber ist alles aus Einem Stück, das Ganze durchaus in Einem Sinn gebaut. Die schweren steinernen Arkaden, die mäßige Größe der Stadt, die Wälle, die großen Massen der Berge rund umher, das Massive der Bauart selbst, das auch am alten gothischen Dom sich findet, machen nur Einen, durchaus übereinstimmenden Eindruck. Die ganze Stadt ist wie Eine feste Burg, von mächtigen Bergen, wie von höhern Burgmauern in der Ferne umkränzt.

Am Genfer-See.

Hier ist die Natur schon merklich anders, der Himmel südlicher. Herrlich ist der Anblick des dunkeln unruhigen, immer veränderlichen Sees, mit Schiffchen besäet, die in der Ferne mit ihren Seegeln wie Vögel dicht über die Fläche des Wassers hinzuschweben scheinen; dann die savoyischen Berge, die seltsame Erscheinung des Montblanc, das üppig blühende Thal Chamouny, bilden ein schönes Ganzes. Man glaubt schon in Italien zu seyn, oder man fühlt doch wenigstens die Annäherung an das schöne Land. Für mich ward der liebliche Eindruck noch erhöht durch die heitre Umgebung der Freundschaft.

Genf ist vortrefflich gelegen, aber die Stadt selbst ist nichts weniger als schön. In der Anlage, Einrichtung und Bauart der Städte offenbart sich ein gewisser Kunst-

sinn, der außer den Italiänern auch den Deutschen in alten Zeiten gewiß sehr eigen war, und bey diesen sich oft sogar in einer äußerst sinnreichen Benutzung ungünstig scheinender Lagen und Umstände gezeigt hat. Manchen Nationen aber scheint er versagt, da werden dann auch die herrlichsten Schönheiten der Natur durch das schmutzige und armselige Machwerk der Menschen verderbt und entstellt. Es ist nicht mit Worten zu beschreiben, wie schön die Rhone bey Genf sey! von dunkelblauer Farbe, und dabey so klar, daß man noch in großer Tiefe jedes Steinchen am Boden sieht, pfeilschnell dahin schießend mit reißendem Umgestüm. Wie ganz verschieden in Farbe und Charakter von dem ruhigen mächtigen Rhein, und doch wie schön in seiner Art! Weiter hinab aber wird er bald durch andere Ströme getrübt, und in der Stadt selbst ist das Ufer durch häßliche schmutzige Hütten entstellt, und nirgend das Gefühl davon ungestört.

Lyon.

Lange noch konnte ich den Montblanc mit dem Auge verfolgen, während Hügel und Thäler vor meinen Blicken wechselten, und ich der Zeiten gedachte, wo dieses herrliche Land mit dem burgundischen Reich zu Deutschland gehörte, und die alten Kaiser, die Konrade und Friedriche, in burgundischen Städten ihre Reichsversammlungen hielten.

Von Lyon gilt eben das, was von Geneve; eine Lage, wie sie nicht schöner seyn kann, die Stadt selbst aber ist so häßlich, als ein großer Theil von Paris, ja fast sind

die Straßen noch enger und schmutziger als dort; überall dieselbe französische Bauart. Am schönsten sieht man die Stadt von der innerhalb gelegenen Anhöhe.

Das Klima schien mir südlicher, als zu Genf, was wohl von der verschiedenen Höhe kömmt. In der Mitte des Novembers sah ich Bäume in jungem Grün, welches im Herbst wieder von neuem ausschlägt.

In der Gemähldesammlung fiel mir ein Johannes Evangelist und ein Bischof, von Perugino auf; schöne heilige Gestalten, aber nun einzeln und zerstückt, da sie sonst wahrscheinlich zu einem größern Ganzen gehörten. Ferner eine altniederländische Kreuzigung im Kleinen, so wie dieser Gegenstand in dieser Schule, und nach ihr von Dürer meistens behandelt zu werden pflegt, nur nicht ausgezeichnet gut, und mehr schon etwas gemein und bäurisch. Was sollen nun ein paar solche Alterthümer, die beysammen gehalten und geordnet, so lehrreich seyn könnten, einzeln unter einigen Dutzend moderner Gemählde von geringem Belang, noch dazu in einer Stadt, wo fremde Künstler selten hinkommen mögen? Auch eine sehr gute Geißelung Christi von Palma Vecchio ist noch in dieser Sammlung zu merken.

Der Dom zu Lyon schien mir unter allen burgähnlichen gothischen Kirchen, die ich gesehen, fast der schwerfälligste und roheste in der Form zu seyn.

Paris.

Die Gegend zwischen Lyon und Paris, wenn man den Weg durch das Auxerrois und Bourbonnois nimmt, ist nicht sehr ausgezeichnet. Beständige kleine Anhöhen ermü-

den den Reisenden, ohne daß die Gegend darum aufhörte, im Ganzen flach zu seyn. Die große klimatische Verschiedenheit zwischen Frankreich und Deutschland entspringt vielleicht weniger aus der nicht sehr beträchtlichen größern Südlichkeit des erstern, als aus der verschiedenen Höhe. Frankreich ist eines der flachsten Länder. Nur im südlichen Theile ist ein Kern und eine Kette beträchtlicher Gebirge. Ist es aber wahrscheinlich, daß der ganze nördliche Strich der europäischen Länder erst später aus dem Meer hervorgetreten, oder auch in nicht gar alten Zeiten von neuem überschwemmt sey, wie so manche unfruchtbare Sandstrecken zu bezeugen scheinen, so gilt dies wohl ganz vorzüglich von Frankreich. Ja vielleicht hätte es nur einer etwas größern Gewalt oder einer andern Richtung der letzten großen Wasserrevolution bedurft, und die Gestalt von Europa würde ganz anders seyn; Spanien wäre eine Insel wie England, Frankreich dem größeren Theile nach Meeresgrund, und auch Deutschland wäre anders. Freylich ist dieses bergichter; die Trierischen und Rheinischen Berge, die Voghesischen, der Jura, die Alpen, die böhmischen, schlesischen, sächsischen Gebirge, und gegen Norden der Harz, bilden eine Schutzmauer fast nach allen Seiten, und einen festen Kern.

Auffallend war mir in diesem Strich des innern Frankreichs, zwischen Lyon und Paris, die fast allgemeine Kleinheit der Gestalten; vielleicht ein allgemeines Kennzeichen des celtischen Geschlechts, wovon die Wirkung selbst durch die Beymischung der edlern germanischen Völkerstämme nicht völlig hat können gehoben werden. Überhaupt darf man nur schnell einen beträchtlichen Strich,

wie diesen, durchreisen, um keinen sehr vortheilhaften Begriff von der menschlichen Gestalt zu bekommen; man wird, wenn man darauf achtet, fast nichts gewahr, als Häßlichkeiten, die dann am häßlichsten sind, wenn noch das Unbestimmte, Flache in den Zügen hinzukommt, gleich als seyen sie nicht ganz ausgeführt.

Selten kehrt man nach einigem Zeitverlauf nach Paris zurück, ohne den Schauplatz auf eine oder die andere Art verändert zu finden. Als wir abreisten, war die Verschwörung, und Moreau gefangen. Die Barrieren waren geschlossen; es war ruhig, aber ein allgemeines Gefühl von Aengstlichkeit war verbreitet. Jetzt war alles mit der Krönung beschäftigt, man erwartete den Pabst, und machte Anstalten zu den Festen, welche oft in der Nähe weit weniger glänzend und prächtig erscheinen, als die Beschreibungen davon in den Zeitungen lauten.

Als ich auf die Bibliothek zurückkehrte, fand ich daselbst unter andern gelehrten Neuigkeiten und Kunstschriften, auch das Werk eines Engländers über gothische Baukunst. Wie sonderbar doch das Gehirn mancher Menschen organisirt ist! — Dieser Schriftsteller hat nun gar wohl das Baumgestaltige, wie in hohen Laubengängen und Zweiggewölben geordnete, das Blumenartige aller Verzierungen, überhaupt das Gewächsähnliche und Pflanzenförmige in der gothischen Baukunst entdeckt und wahrgenommen. Statt darin aber eine eigenthümliche Form des Schönen, als Grundidee für den blühenden Styl der romantischen Bauart zu erkennen, erklärt er das alles ganz materiell, als aus der wirklichen Nachahmung, von ich weiß nicht welchen aus Weidenruthen zusammengeflоch-

tenen ländlichen Hütten, oder von allerley sonstigem Korbgeflechte entstanden, und was dergleichen willkührliche Voraussetzungen mehr sind; wie man auf gleiche Weise auch die griechische Bauart in ihrem kunstreichen Säulenstyl, aus der Nachbildung der rohen Pfähle und Holzklötze herleiten könnte, welche die Nothdurft des Wilden zu einer dürftigen Behausung neben einander in die Erde einrammt und durch einige Querbalken oben verbindet. Und weil sich nun auch die griechische Baukunst so erklären läßt, so verschwindet eben damit gänzlich der gehoffte Aufschluß über die besondre Natur und Eigenthümlichkeit der gothischen Baukunst, in der nichts sagenden Allgemeinheit einer solchen etwas gar zu natürlichen Herleitung. Wenn es sich in einem einzelnen Falle auch geschichtlich nachweisen ließe, daß der Gedanke oder die Absicht einer solchen Nachbildung und Aehnlichkeit von Seiten das Baumeisters bey einem bestimmten Gebäude wirklich Statt gefunden habe; so würde daraus für das Ganze der gothischen Baukunst, für die Idee und den wirklichen Ursprung und hohen Sinn desselben noch gar nichts folgen, und wäre dieses als eine Abweichung zu betrachten, welche nur unter den Spielarten und Nebengattungen der Baukunst ihre Stelle finden kann; wie unter den baukünstlerischen Denkmahlen des Mittelalters in England wohl einige solche Beyspiele gefunden werden mögen, welche wirklich in diese Classe zu gehören scheinen. Auf das Ganze der gothischen Baukunst und ihren Ursprung läßt sich davon aber um so weniger eine Anwendung machen, als ihr Entwicklungsgang ein ganz andrer gewesen ist. In der älteren Epoche derselben, oder in dem alt-

christlichen Baustyl wird nicht die mindeste Spur gefunden von diesem Rankengewinde oder Korbgeflechte der Weidenhütten; und gleichwohl hat sich auch der spätere Styl der romantischen Bauart ganz aus jener ersten Grundlage der kirchlichen Architectur entwickelt. So wie einmal die flache Decke der alten Basilika verlassen war, und die innere Wölbung dem äußern Dach entsprach, es mochte dabey nun die alte Rotunde und Kuppel aus der antiken Baukunst beybehalten oder das spitzige Giebeldach der nordischen Bauart vorgezogen werden; so war der große Schritt geschehen. Die vielfachen und aus mehreren zusammengesetzten Säulen, nebst dem Streben, den Hauptchor in einem Mittelgewölbe über die Seitengänge und Nebengewölbe mächtig zu erheben, mußte zu der gebrochnen Wölbung und dann zu dem Spitzbogen führen, welchem demnächst die Fenster, Thüren und Thürme in der gleichen hoch aufschießenden Spitzbogenform folgten, um das Ganze in allen seinen Theilen mit sich selbst übereinstimmend zu gestalten; und so stand die neuere gothische Baukunst in ihrem blühenden Styl vollendet da. Die ersten Elemente derselben aber liegen im Keime ganz unverkennbar schon in dem altchristlichen Kirchenstyl: das Princip nämlich der reichsten Vervielfältigung sowohl des ganzen aus mehreren zusammengesetzten Gebäudes selbst, als auch der einzelnen Säule; und dann das Princip der höchsten möglichen Erhöhung der Hauptkuppel oder des Chorgewölbes über die andern Theile. Dieses zwiefache Streben nach einer unendlichen Fülle und nach der höchsten erreichbaren Höhe bildet auch die Grundlage für die spätere gothische Baukunst, welche demselben Princip nur

die größte Ausdehnung und Entfaltung gegeben hat. Neu ist nichts hinzugekommen, als die blumenförmigen Verzierungen, deren ganzer Reichthum aus dem einfachen Grundtypus der vierblätterigen Rose und des blumengleichen, dreyfachen Kleeblatts hervorgegangen ist. Diese Verzierungen von Rose und Kleeblatt, lassen sich aber nicht mehr aus dem Rankengeflechte der hölzernen Weidenhütte herleiten; sondern sie konnten wohl überhaupt nicht anders als mit freyer Absicht gewählt seyn, wobey gewiß schon sehr früh, wo nicht gleich ursprünglich der Gedanke auch auf die symbolische Bedeutung in der regelmäßigen Structur jener dreyfachen oder vierfachen Blumenform gerichtet seyn mochte; ohne daß wir besorgen dürften, willkührlich einen andern oder tieferen Sinn hineinzulegen, als der wirklich dabey gemeynt und empfunden ward.

Was mich sonst am meisten hier anzog, waren die seit meiner Abwesenheit von Paris, neu eröffneten Zimmer im Louvre. Mehrere der hier aufgestellten Gemählde hatte ich früher in dem Restaurationssaale gesehen, und es ist davon schon *) Nachricht gegeben worden. Ich beschränke mich daher hier nur auf einige wenige.

Von Raphael war nichts neues zu sehen, als ein sehr kraftvolles Bildniß des Kardinal Bibbiena Nro. 1187, und eine Himmelfahrt Mariä Nro. 1180, aber von seinen Schülern Fattore und Giulio Romano ausgeführt; merkwürdig durch die schneidende Ungleichheit der Behandlung und Mahlerey in dem obern Theile des Gemähldes, der

*) Siehe die dritte Sendung der Gemähldebeschreibungen gegen Ende, und den Anfang der vierten Sendung. Die im folgenden angeführten Nummern beziehen sich auf das Supplement a la Notice des tableaux du Musée Napoleon. An XIII.

dem Fattore, und dem untern, der dem Romano zugeschrieben wird.

Der Triumph des Titus und Vespasian von Giulio Romano Nro. 1121. im kleinern Verhältniß, hat ganz die altrömische Kraft und die gewaltige Fülle, welche diesen Künstler auszeichnet, ohne große Tiefe der Seele oder eine strenge, sinnig vollendende Sorgfalt. In der Behandlungsart der Anbetung der Hirten Nro. 1122. giebt sich auch sein kriegerisch-römischer Hang und Sinn nicht wenig kund; der heil. Longinus, außerordentlich groß, in voller Rüstung, bildet auf eine sonderbare Weise den Vorgrund des sonst nicht sehr ausgezeichneten Gemähldes. Eine heilige Familie von Titian Nro. 1226. Kniestück, wo der heilige Stephan eine hohe Palme hält, ist ganz in der älteren, einfach lieblichen und schönen Weise, dieses Meisters; leicht, wie hingeblasen, und doch ohne alles Theatralische, äußerst kräftig, aber still und gefühlvoll. Von Palma Vecchio sieht man eine heilige Familie Nro. 1148, mit dem heil. Antonius, dem Einsiedler. Dieser Mahler ist überall sich selbst gleich, immer einfach, bescheiden, liebevoll und schön. Ein erfreulicher Beweis, daß besonders auch bey den Venetianern, nachdem das Manierierte schon zu herrschen anfing, immer noch einzelne Künstler der einfachen alten Schönheit treu geblieben. Eine heilige Familie von Giorgione Nro. 1115. mit dem heil. Sebastian; leicht, einfach und kraftvoll, aber nicht mit der tiefen Wahrheit und Sorgfalt, die sich in andern Gemählden dieses Meisters findet. Außerdem sah man noch von Titian und aus der venetianischen Schule mehrere unvergleichlich schöne Frauenbildnisse. Das Frische der Carna-

zion, die Pracht der Kleidung und des Schmucks, und vornämlich der lebhafte Ausdruck selbst, giebt den Frauenbildnissen aus der venetianischen Schule eine Kraft und Fülle des Reizes, durch welche sie vor Holbeinischen Bildnissen bey gleicher objektiven Wahrheit den Vorzug behaupten. In Männerbildnissen dürfte dieser aber wohl auf der Seite des Holbein sich finden, wegen der größern Tiefe und mehr ausgeführten Gründlichkeit der Charakteristik. An einem Gemählde Franz des Ersten, von Titian, hat das Auge kaum noch Empfänglichkeir für die Spuren des Meisters, so sehr verdrängt die unerträgliche Widrigkeit einer solchen Gesichtsbildung jeden andern Eindruck. Weder die Kunst des Leonardo, noch des Titian, vermochten die unbeschreibliche Häßlichkeit dieses feisten Angesichts, von halb bösartigem, treulosem und eigenwilligem, und halb stumpfsinnigem Ausdruck, mit den kleinen blinzelnden Augen, einigermaßen erträglich zu machen. Hier war ihre Mühe verloren!

Das wichtigste vielleicht von allen Gemählden, die hier zuerst ausgestellt wurden, ist der Johannes der Täufer, von Leonardo da Vinci Nro. 1125; ein Kniestück, in einem durchaus bräunlichen Ton, mit schwarzbraunem Hintergrunde. Die hohe Form des Kopfs, von einem stolzen Überfluß von Haaren umwallt, ist idealisch erhaben; um den Mund aber schwebt jenes holde Lächeln, jene Grazie und Lieblichkeit, wie man es schon in vielen Bildern des Leonardo findet, und die nachher in der Schule des Corregio zur Regel, ja zur Manier ward. Aber welches Wunderwerk der Ausführung; wie ist es gemahlt, und wie sind die zarten Umrisse und der feinste Hauch des

Ausdrucks im Vorüberschweben ergriffen, schwebend erhalten, hingestellt und herausgearbeitet mit einer nie zu ergründenden Gründlichkeit. Betrachtet man solche Gemählde von Leonardo, wie dieses, so wird man fast irre an manchen andern, die seinen Nahmen tragen, und was bisher die höchste mögliche objektive Vollkommenheit der Ausführung schien, erscheint wieder als untergeordnet. Wie nah aber gränzt doch in der Kunst die Ausartung und der Misbrauch selbst an das Höchste! An den Werken des Leonardo glaubt man die höchste Vollkommenheit selbst zu erblicken, und doch wenn man nun vergleicht und nachdenkt, sieht man grade in seinen Werken schon den ersten Keim von den Verkürzungen, Verdrehungen und Verrenkungen mancher Manieristen aus Michel Angelo's Schule auf der einen Seite, und dann auch die erste Veranlassung zu der Künsteley mit dem Helldunkel und der gezierten Anmuth der lombardischen Schule. Nicht nur ein falscher Begriff von Natur und Wahrheit, nicht nur die Nachahmung der Antike, deren Gesetze und Formen auf Mahlerey gar nicht anwendbar sind, hat die Künstler oft misleitet, sondern die Theorie der Mahlerey selbst hat auch ihre eigenthümlichen Irrthümer hervorgebracht. Ich rede nicht von jenen modernen Kunstbegriffen und Grundsätzen, die man ästhetisch nennt, welche, wie sie ohne Grund und Gehalt waren, auch nichts haben hervorbringen mögen, weder Gutes noch Böses; sondern ich rede von der alten Künstler-Theorie selbst, als deren Vater wohl Leonardo angesehen werden muß. Den eigentlichen Gegenstand derselben bilden die Geheimnisse der Perspective; von da aus erstreckte sie sich

auch weiter auf das Helldunkel, oder das Perspectivische in den Farben, und die Verkürzungen oder das Perspectivische in den Formen. Die übeln Folgen aber sind wohl weniger aus dem Irrigen, was etwa in den Voraussetzungen oder Folgerungen mit unter laufen mochte, herzuleiten, als daraus, daß man über dem, was nur Mittel und äußeres Werkzeug ist, je mehr und mehr das Wesentliche vergaß und hintansetzte. Das Wesentliche aber ist die göttliche Bedeutung, welche allein die Schönheit zur Schönheit, und das Ideal zum Ideal macht. Was man ohne diese Beziehung von Schönheit und Ideal redet, ist nur ein Geschwätz ohne Inhalt, und bloßes Nachsprechen philosophischer Denkformeln, von deren ursprünglichem Sinn jene guten Aesthetiker wenig Kunde haben mögen. Den Beschluß mache ein Gemählde des Perugino Nro. 1167, welches die Mutter Gottes in einer Glorie von Engeln darstellt; unten stehen in schlichter Ordnung St. Michael und Johannes, Katharina und die h. Lucia, anbetend in frommer Begeisterung. Hier ist jene Flamme der Andacht, jene himmlische Liebe in vollendetem Glanze sichtbar, welche das Ziel aller Mahlerey ist.

So wären wir nun wieder in der modernen Hauptstadt der Welt, wie sie hier genannt wird, angelangt, wo das geschäftige Leben im beständigen beweglichen Sinnengenuß, unter dem alles verhüllenden Staube, unaufhaltsam durch einander wirbelt, bis endlich auch dieses Element dem noch weniger erfreulichen Schlackerregen, mit dem beginnenden Winter, den ganzen Spielraum und alle Wege der vielbefahrnen Straßen überläßt.

Wie fern steht doch die jetzige Welt der Kunst und dem Schönen! Was Paris köstliches von solchen Werken besitzt, ist hier in wenigen Sälen zusammen eingeschlossen, als einsamer Zufluchtsort aus dem Geräusch des Tages, für den stillen Sinn, der solchen höheren Eindrücken und Empfindungen aufsuchend nachgeht. Draußen im Leben wird nichts mehr davon gefunden; alles ist nur auf den bequemsten Genuß gestellt, wie zum eilenden Raube des flüchtigen Tages, und die allgemeine Formlosigkeit des Daseyns, der Gebäude und Kleidungen, wie aller Gebilde und Zierden des Lebens, wird nur hier und da unterbrochen durch die schimmernden Einfälle und eigensinnigen Launen der schnell wechselnden Mode.

Sollte es denn immer so bleiben und nie anders werden? Sollte die Kunst nicht endlich an die Stelle der Mode treten können und von neuem das ganze Leben mit einer gleichförmigen Bildung veredeln und durchdringen, so wie es bey den Griechen war und in andrer Art auch in dem katholischen Mittelalter gewesen ist? — An den Ideen von der Kunst, an der Bewunderung dafür, und selbst an der Erkenntniß des noch von ehemals her vorhandenen Schönen, fehlt es grade nicht an einzelnen Punkten; wohl aber an der Ausführung und dem lebendidigen, allgemeinen Eingreifen in das wirkliche Leben. Zwar der Mahler mag wohl, unabhängig wie der Dichter oder der Philosoph, als Einsiedler in seiner Werkstätte, abgeschieden von seiner Zeit und unbekümmert um sie, bestehen und seine höheren Kunst-Ideen in eigenthümlichen Werken bildend vollenden. Sobald aber von einer allgemeinen Umgestaltung die Rede wäre, so darf doch nicht

vergessen werden, daß die Architektur den festen Grund und Boden, und den gemeinsamen Träger aller andern bildenden Kunst enthält, und daß die Erneuerung von hieraus ihren Anfang nehmen müßte, und zwar von einer künstlerisch sinnvolleren Structur der Wohngebäude; da nur von einem neuen Leben auch eine neue Epoche in der Kunst ausgehen könnte. Dazu fehlt es nun ganz an jedem möglichen Anhaltspunkt in der allgemeinen Kunstlosigkeit dieser Zeit. Die romantische Bauart des Mittelalters mag man wohl auch jetzt an einzelnen Lustschlössern im Kleinen nachahmend anwenden, wie dieses auf den brittischen Landsitzen häufig geschieht; die Mittel sind gegeben, und kein Hinderniß steht entgegen, nur der Sinn ist nicht mehr derselbe. In dem altchristlichen Baustyl und symbolischen Sinn, könnte man noch immer Kirchen erbauen, kunstreich wie jene gedacht, und vielleicht noch schöner ausgeführt. Bis jetzt aber geht die Gesinnung der Zeit mehr dahin, die alten Gotteshäuser ihrem Verfall zu überlassen, als mit Unkosten und ausdauerndem Eifer neue zu gründen und zu errichten. Es bleibt uns daher für die Kunst nur die Erinnerung der großen alten Zeit übrig und die Hoffnung einer reicheren Zukunft; um indessen die Erkenntniß des Schönen in treuer Brust zu bewahren, wenn gleich ihr kein lebendiger Anklang in der Gegenwart mehr entsprechen möchte, bis ein neuer Aufschwung der Kraft und der Zeit dem Geiste eine andere Wendung gegeben hat, und das Große wieder möglich wird.

III.

Vermischte Aufsätze.

1. Schloß Karlstein bey Prag, 1808.

Einige Stunden entfernt von der alten Königsstadt Böhmens liegt in einer einsamen Gegend das Schloß Karlstein. Aus einem tiefen Waldesthale erhebt sich die Felsenburg, rings von andern umgrünten Hügeln und waldigem Gebirge bekränzt. Es ist ein Denkmahl jenes Karl, der als Kaiser der Vierte seines Nahmens, gegen das Reich allerdings stiefväterlich gesinnt, für sein Böhmen aber ein wahrer und liebevoll sorgender Vater und segenreicher König war, dessen Nahmen und Andenken noch lebendig ist in Böhmen, wie die Sage von einer goldenen und glücklichen oder doch glorreichen Zeit.

Da die Burg, obwohl noch ganz dastehend, durch keine Erneuerungen verändert worden, so versetzt sie uns in ihrer halb verfallenen Gestalt desto lebhafter in die alte Zeit und erregt in dem Betrachter eine Fülle großer historischer Erinnerungen: an Karl, an die Hussitenzeit, an alte Fehden, an so manche im Verborgenen geschehene furchtbare That der Gerechtigkeit oder grausamer Rache; aber auch an die Frömmigkeit jener vergangenen Zeit, ihre schöne Kircheneinrichtung und an die damahls auch in diesen nordischen Ländern erwachende Kunst.

Es enthält das Schloß Karlstein in der That außer vielen andern Merkwürdigkeiten auch einen reichen und seltenen Schatz für die Geschichte der ältesten Mahlerey.

Es schließen sich diese Denkmahle der Mahlerkunst in Böhmen auf der einen Seite an die altdeutsche Schule, auf der andern an die ältesten christlich griechischen Bilder. Denn der eine von den beyden Meistern, welche die dortigen Kapellen durch ihre Kunst vorzüglich verziert und verherrlicht haben, war ein Deutscher, Wurmser aus Straßburg. Die Heiligenbilder des Theodorich von Prag aber sind ganz in dem Styl, welchen man in Italien und Deutschland in der frühesten Epoche der christlichen Kunstgeschichte den neugriechischen zu nennen pflegt.

Die Wandgemöhlde von Wurmser in der Marienkapelle sind sehr zerstört und verdorben. Größtentheils vortrefflich erhalten aber sind die Heiligenbilder von Theodorich von Prag in der Kreuz- oder Kronkapelle im Thurme. Auch von den Plafonds in den Fenstergewölben sind einige besser erhalten, als die in der Marienkapelle; besonders gut erhalten fand ich einen englischen Gruß und eine Anbetung der heiligen drey Könige. Eines dieser Wandgemählde stellt das apokalyptische Lamm mit sieben Hörnern dar, welches die sieben Churfürsten anbetend verehren. Es wird ebenfalls Wurmsern zugeschrieben.

Für das Auge am anziehendsten und für die Kunstgeschichte unstreitig am wichtigsten sind die Heiligenköpfe von Theodorich. Es sind derer etwa noch 120, alle meistens in einem Format, Brustbilder etwas über Lebensgröße; was mir um somehr auffiel, da die meisten von den altchristlichen Heiligengemählden im griechischen Styl, die ich wohl sonst in Kölln, den Niederlanden oder zu Paris gesehen, vielmehr etwas kleiner als die natürliche Größe waren.

Theodorichs Bilder sind sämmtlich auf geblümten Goldgrunde, die Gewänder theils einfarbig, meistens blau und roth, theils mit goldenen Blumen und Sternen besäet. Die ganze Kapelle muß überhaupt ehedem, da alles noch frisch war, einen prachtvollen und fast blendenden Eindruck vom höchsten Farbenglanze gemacht haben; da überall, Wände und Gewölbe, von Gold und hellen Farben schimmernd, auch mit Sinnbildern und bedeutenden Zierrathen reichlich geschmückt waren, unter denen besonders die gevierten deutschen Kreuze häufig angebracht sind. Die Köpfe sind durchgehends ausdrucksvoll, weich von Blick und Farbe, viele von hoher Schönheit; wie man es schon weiß, daß die Köpfe auf den ältesten Gemählden zu seyn pflegen; sinnvoll und edel gestaltet, tief gefühlt und so glücklich und leicht hingemahlt, daß der neuere Künstler es wohl beneiden möchte. Dieß findet sich oft selbst da, wo andere Theile noch fehlerhaft, künstliche und schwerere Stellungen, wenn der Mahler sie versuchte, mißlungen und verzeichnet sind. Fehler dieser Art wird der gelehrte Zeichner indessen seltner an Theodorichs Bildern zu bemerken Gelegenheit finden, weil es eben nur Brustbilder sind, in der einfachsten Stellung. Mit andern Köpfen der ältesten Gemählde verglichen, dürften sie nach meinem Gefühl zu den vorzüglichen dieser Gattung gehören. Als ein Bildniß von besonders hoher Schönheit bemerkte ich das der heiligen Ludmilla. Es ist gerade ausschauend, der Hals mit einem Tuche umwunden, die Hände zum Beten emporhaltend. Der heilige Sigmund könnte als Beyspiel eines schönen alten Kopfes gelten, wie St. Vitus eines jugendlichen. Ferner Johannes der Evangelist; Jakobus, der

aber sehr gelitten hat, unter den Aposteln; ein heiliger Einsiedler, oben am Guckfenster, wo auch der heilige Hieronymus sich befindet, mit einem Pilgerstabe in der Hand; viele halten ein Buch. Alle diese, auch die heilige Elisabeth und Barbara fielen mir auf, als vorzüglich schön. Ein heiliger Thomas auf der Prager Universitäts-Bibliothek kann den Freunden der Kunst wenigstens einen vorläufigen Begriff geben. Doch muß man mehrere dieser Bilder gesehen haben, um die Idee davon ganz zu fassen. Obwohl nun die durchaus ähnliche und gleiche Behandlung einer so großen Anzahl von Bildnissen etwas Einförmiges hat, so muß man dagegen gestehen, daß die Köpfe fast durchgehends groß gedacht und in einem hohen Style sind.

Den Altar zierte ein Ecce Homo, wenn ich nicht irre, von Thomas von Mutina; aber ganz verstümmelt, der Kopf fehlt.

Die ganze Verzierung der Kirche und ihrer Wände durch eine so große Menge gleichförmiger und gleich großer Heiligenbilder, erinnert noch einigermaßen an die innre Einrichtung der griechischen Kirchen, welche von der katholischen so ganz verschieden ist. Eine Verschiedenheit, welche auch auf die Anwendung der Mahlerey einen sehr großen und wesentlichen Einfluß gehabt hat. Da die Messe in der griechischen Kirche im Verborgnen gefeyert wird, so entsteht das Bedürfniß, die Wand, hinter welcher dieses geschieht, und aus deren Mittelthüre der Priester zu bestimmten Zeiten mit dem Heiligthume hervortritt, mit Bildern zu verzieren und anzufüllen, weil die Augen der Andächtigen, welche an der heiligen Handlung Theil neh-

men, stets dahin gerichtet sind. Es soll diese Wand gleichsam als ein reichgezierter Teppich und mit schönen Sinnbildern bedeckter Vorhang vor dem verborgnen Allerheiligsten erscheinen, und das Auge und Gemüth der Frommen immerwährend mit heiligen Gedanken und Bildern erfüllen. Ein einziges großes Alfresco-Gemählde würde für diesen Zweck und für die stete und anhaltende Betrachtung nicht so dienlich und anwendbar seyn; man wählte also, den ganzen Raum mit einer Menge kleiner und durchaus gleichförmiger Bilder anzufüllen.

In der katholischen Kirche aber, welche das Mysterium nicht im Verborgnen feyert, und den Altar dem Auge nicht entzieht, wird eben dadurch der Hochaltar nun auch für den Architekten und Mahler das Hauptziel und der Mittelpunkt des Ganzen, welchen herauszuheben, und auf jede Weise zu verherrlichen, alle Kräfte der Kunst aufgeboten werden müssen. Die großen Hauptaltar-Gemählde, welche hierzu erfordert wurden, sind mit eine von den Veranlassungen gewesen, welche der Mahlerey in der abendländischen Kirche einen ganz neuen Spielraum, und einen höheren Schwung gaben. Aber es erforderte lange Zeit, ehe die abendländische Kunst diese höheren Stufen einer freyen Bewegung und umfassenden Größe erreichte; und erst sehr allmählig überschritt man die engen Gränzen, jener obwohl sinnvollen und geistig schönen, doch beschränkten und einförmigen ältesten christlichen Mahlerey. Einen dieser merkwürdigen Anfangspunkte der neuern Kunst, und ehrwürdigen Reste des christlichen Alterthums zeigt uns der böhmische Theodorich in den Denkmahlen des Karlstein. Nur einen Tag konnte ich, auf einer Durchreise von Prag

aus, der Betrachtung dieser Kunstschätze widmen. Das wenige, was ich aus der Erinnerung und nach dem was ich mir darüber aufgezeichnet, hier mittheile, soll nur dazu dienen, die Aufmerksamkeit allgemeiner darauf hinzuwenden; vorzüglich auch die Aufmerksamkeit solcher, welche nähere Gelegenheit und den Beruf haben, diese merkwürdigen Alterthümer noch genauer zu untersuchen.

In den letzten Jahren hat man nicht bloß in Deutschland, sondern auch in Italien eingesehen, wie wichtig für die Kunstgeschichte auch die ältere Epoche der Mahlerey ist; man hat angefangen, das schöne Emporkeimen und die ersten Blüthen der neuern Kunst, aus denen alles Nachherige doch erst entstanden ist, besser zu beachten und zu würdigen. Möchten auch Böhmens Kunstfreunde und Patrioten sich vereinigen, und den Karlstein, der es gewiß verdient mit seinen Schätzen, zum Gegenstande eines künstlerischen Nationalwerks machen! Als Vorbild dafür würde ich das vortreffliche Werk über das Campo Santo zu Pisa, vorschlagen. Hier sieht man den rohen Anfang eines noch ganz unbeholfenen Kunststrebens im Buffalmacco; die kühnen und seltsamen Fantasien, in denen Orcagna dem Dante zu vergleichen ist; jene Fülle von edlen Gestalten, den Reichthum und das Großgedachte in den Compositionen des Benozzo de Gozzoli, durch welche dieser herrliche Mahlergeist es wohl verdient, wenn die Herausgeber jener Denkmahle ihn den Raphael unter den alten Mahlern nennen.

Möchte nur nicht so manche Klage, welche in jenem Werke über die Vernachlässigung dieser alten Gemählde und Kunstdenkmahle in Italien erhoben wird, auch un-

ter uns anwendbar seyn. Die zerstörenden Wirkungen der Zeit verursachen ohnehin schon an den Hervorbringungen der Kunst manchen nie zu ersetzenden Schaden. Möchte dieser unvermeidliche Verlust nur nicht so oft absichtlich durch den Unverstand der Menschen noch vermehrt werden, durch den herrschenden Stumpfsinn und ein gedankenloses Verderben der Alterthümer. So wurden zwey Meisterwerke von Giotto, in jenem mit Alfresco-Gemählden der ersten Meister verzierten Umgange zu Pisa, zum Theil zerstört, um dem Herrn Algarotti an selber Stelle ein Denkmahl zu errichten. Zwey andere Gemählde von Gozzoli wurden gleichfalls durch Inschriften und Büsten fast ganz verdorben. So wie jede Zeit ihre eigene Art von Barbarey hat, so zeichnete sich unsere neueste besonders durch die aus, daß sie, obwohl sonst in jedem noch so entfernten Weltalter bewandert, nur ihre eigne nächste Vorzeit und das vaterländische Alterthum ganz verkannte, und unter dem ersonnenen Nahmen einer Finsterniß des Mittelalters diese wichtige Epoche der Menschheit unverständig zu schmähen gewohnt war, worüber denn manche merkwürdige Denkmahle der einheimischen Kunst und Geschichte bis jetzt unbeachtet, und der Vergessenheit oder gar der Zerstörung überlassen geblieben sind.

Ich bin weit entfernt, den Theodorich von Prag als Mahler mit einem Giotto oder Gozzoli vergleichen zu wollen. Allein daß Theodorichs Bilder keineswegs gering zu schätzen sind, und ein sehr merkwürdiges Glied in der Entwicklung der fortschreitenden Kunst ausmachen, darin werden mir wohl alle Sachkundigen beystimmen, wenn diese Alterthümer erst allgemeiner bekannt seyn werden.

Das Schloß Karlstein ist nicht bloß artistisch merkwürdig, sondern auch ein historisches Denkmahl alter Nationalerinnerung für ganz Böhmen. Wollte man daher unserm Wunsche gemäß, der ausführlichen Darstellung desselben, ein dem Gegenstande angemessenes künstlerisches Werk widmen, so würden einige landschaftliche Ansichten von der Gegend und der Lage der Burg selbst, so wie architektonische Zeichnungen von dem Gebäude und seinen Merkwürdigkeiten, mit in den Plan gehören. Was die Gemählde betrifft, so würde es vielleicht möglich seyn, selbst von den halberloschenen Wandgemählden durch Ansprengung und das in diesem Falle übliche Verfahren, einige so weit wieder anzufrischen, daß ein geschickter Zeichner wenigstens die Umrisse davon nehmen, und uns mit der Composition bekannt machen könnte. Von Theodrichs Heiligenbildern würde es freylich, um eine Idee davon zu geben, zureichend seyn, nur eine Auswahl und nicht eben alle mitzutheilen. Doch dieses müßte nur dann geschehen, wenn die Schranken des Werks es durchaus nicht anders verstatteten. Der Kunstfreund, der sich nicht selbst an Ort und Stelle begeben kann, wird doch immer gern alle vor sich sehen wollen. Verdienen dürften sie es auch wohl alle, gekannt zu werden; und es ist in einem solchen Falle ungleich besser, zu vollständig als mangelhaft zu seyn.

2. Die heilige Cäcilia von Ludwig Schnorr. 1823.

Dieses für eine Kirche bestimmte Altargemählde, ist acht Schuh, neun Zoll hoch, und fünf Schuh breit. Es enthält nur zwey Figuren, die Heilige selbst und den Engel daneben, beyde in den Wolken schwebend; die Gestalt der Heiligen ist sechs Schuh hoch, der Engel nach Verhältniß. Es ist eine große Composition, in der Ausführung unter allen Werken dieses Künstlers eine der gelungensten.

Die Kritik pflegt in einem solchen Falle, bloß bey Allgemeinheiten stehen zu bleiben, oder auch ganz in das Einzelne zu gehen. Man lobt die richtige Zeichnung, die edle Form, den lebhaften Ausdruck; oder auch, man findet hier einen Arm zu voll, eine Hand zu mager, ein Licht zu grell, einen zarten Reflex besonders glücklich, und wie die üblichen Formeln sonst weiter heißen, durch welche man eigentlich dem Gegenstande selbst, und dem rechten Begriff und eigenthümlichen Werth einer wahrhaft künstlerischen Darstellung um nichts näher gebracht wird. Das lebendig umfassende Kunsturtheil dagegen, geht vor allem darauf aus, die Idee des Werkes in seiner ganzen, vollen Eigenthümlichkeit richtig zu verstehen; denn ist diese einmahl klar ins Licht gestellt, so findet sich mehrentheils von selbst, in wie fern der Künstler jene Idee voll-

kommen glücklich erreicht hat, oder ihr nur ungenügend entsprach; und alle jene Bemerkungen über einzelne Mängel oder besondere Vorzüge finden dann leicht ihre richtige Anwendung, und erhalten auch erst in diesem Zusammenhange ihre rechte Bedeutung.

Was aber die Idee in dem vorliegenden Gemählde betrifft, so sind es vorzüglich zwey Dinge, welche dieses Bild in der Auffassung und Behandlung des Gegenstandes eigenthümlich auszeichnen; einmahl, daß der Heiligen ein Engel zum Begleiter gegeben worden, welches aus der Legende zu verstehen ist, an welche sich dieses Gemählde auf das genaueste anschließt. Die zweyte eigenthümliche Eigenschaft ist, daß die Heilige hier nicht bloß, wie sonst gewöhnlich mit dem verklärten Ausdruck der Anbetung oder der Seligkeit dargestellt erscheint, sondern wie sie mit rührender Theilnahme und liebevollem Blick aus dem umgebenden Himmelsglanze auf den irdischen Wohnort der Sterblichen herniederschaut.

Der Engel mit seinem Lilienstengel, welcher die Heilige so hold umschwebt und anlächelt, ist auch in den Sphären des Himmels ihr beständiger Begleiter, so wie er schon nach der Legende an der Geschichte ihres irdischen Kampfs einen wesentlichen Antheil hatte. „Cäcilia, so lautet die Erzählung *), welche ganz das Gepräge der geschichtlichen Wahrheit an sich trägt, eine Römerin von vornehmer Abkunft, war von ihrer frühesten Kindheit an in den Grund-

*) Breviar. Roman. die XXII. Novembr. Der h. Urbanus folgte im J. 223. dem Pabste Calixtus nach, und hat sieben Jahre regiert; er wird auch als Märtyrer verehrt. S. Leben der Heiligen Th. I. S. 901.

säßen des christlichen Glaubens unterrichtet, und hatte sich als Jungfrau Gott verlobt. Als sie aber nachher dem Valerianus gegen ihren Willen vermählt ward, so sprach sie zu ihm in der Hochzeitsnacht folgende Worte: Valerianus! ich stehe in dem Schutz eines Engels, welcher meine Reinheit bewacht; hüte dich daher, etwas zu thun, wodurch der göttliche Zorn gegen dich erregt werden könnte.— Der Jüngling, von dieser Rede betroffen, wagte es nicht, sie zu berühren; ja er fügte sogar noch hinzu, daß er selbst an Christus glauben wolle, wenn er auch den Engel sehen könnte. Als ihm Cäcilia darauf sagte, daß dieses nicht möglich sey, wenn er nicht getauft würde; zeigte er sich, aus Verlangen, den Engel zu sehen, auch dazu bereit. So ging er dann, von der Jungfrau beredet, zu dem Pabst Urbanus, welcher während der damahligen Verfolgung in den Katakomben verborgen lebte, und wurde getauft. Diesem Beyspiele folgte auch sein Bruder Tiburtius, welcher auch den Engel sah, und beyde empfingen dann die Siegerkrone des christlichen Heldentodes, noch früher als jene heilige Römerjungfrau selbst, welche der Richter zuerst nach dem Erbe und Vermögen jener Beyden befragte, welches aber schon unter die Armen vertheilt war."

Der Märtertod der Heiligen wird um das Jahr 230 angesetzt; von den ältesten Zeiten ward ihr Fest in Rom feyerlich begangen, und schon im vierten Jahrhundert gab es eine ihr gewidmete Kirche daselbst *). Wie allgemein

---

*) S. in dem Leben Jesu und der Heiligen. Wien, 1822. Th. II. S. 812.

und hoch sie verehrt worden, erhellt vorzüglich auch daraus, daß ihr Nahme, unter denen der sieben heil. Frauen und Jungfrauen, welche im Kanon der Messe angerufen werden, mit befindlich ist. Noch wird von ihr erwähnt, daß ihr Herz von besonderer Liebe gegen Gott und sein Wort entbrannt war, indem sie auch das Büchlein des Evangeliums im Busen zu tragen pflegte; so wie, daß sie den Herrn gern und häufig im Gesange mit Psalmen und Lobliedern verehrte. Daher ist denn wohl die Überlieferung entstanden, daß sie als Schutzheilige der Musik verehrt, und ihr auch die Erfindung der Orgel beygelegt, oder wenigstens dieses Werkzeug und Organon der Verherrlichung Gottes und des kirchlichen Gesanges, als ihr besonders gewidmet betrachtet wird; obwohl geschichtlich genommen, die Anwendung der Orgel zur gottesdienstlichen Feyer einer viel spätern Epoche angehört, als jenem christlichen Heldenalter der Katakomben und der ersten Märtyrer.

Unser Künstler hat daher auch, der geschichtlichen Idee durchaus treu, die auf den Bildern der heiligen Cäcilia schon herkömmliche Orgel, nur in den Vorgrund zur linken Seite, als Symbol zur Erinnerung angebracht, ohne ihr weiter eine Hauptstelle in der Bedeutung des Ganzen einzuräumen. Die Heilige ist, nach der Wahrheit, wie eine Fürstin, mit dem Diadem geziert, in Römertracht. Die Siegerpalme in der Rechten träufelt von den rothen Lichttropfen ihres verklärten Blutes, wie von den Thautropfen der ewigen Morgenröthe. Die Kleidung und alle übrigen Zeichen sind an einem solchen Bilde als bedeutende Attribute zu betrachten, welche aus dem beson-

dern Charakter und Ausdruck des Ganzen verstanden und erklärt werden müssen. Dieser eigenthümliche Charakter aber liegt hier, wie schon oben bemerkt wurde, in dem Ausdruck des liebevollen Mitleidens, mit welchem die Heilige aus den hohen, aber sanften und gefühlvollen, himmelblauen Augen zur irdischen Sphäre niederblickt. Wenn die katholische Kirche lehrt, daß wir nächst Gott auch die Heiligen um ihre Fürbitte anrufen sollen, und dieser Fürbitte eine vielfältig fruchtbare Wirksamkeit beylegt; so dürfen wir uns jene verklärten Wesen auch nicht so denken, als seyen sie ganz unthätig, bloß in dem Genuß der eigenen Seligkeit versunken; sondern müssen sie uns vielmehr vorstellen, als durchdrungen von heiligen Liebesflammen und himmlischem Mitleiden; theilnehmend also, so wie es einem jeden unter ihnen bestimmt und aufgegeben seyn mag, an allem, was im irdischen Leben vorgeht; an demjenigen nämlich, was zur Verherrlichung Gottes und zur Verbreitung der göttlichen Gnade dienen kann. Diese liebevolle Theilnahme der Heiligen an dem irdischen Streben nach dem Göttlichen, ist die eigenthümliche Grundidee dieser Abbildung der h. Cäcilia, und darauf zielt auch alles Einzelne in der Umgebung, wenn wir es nach der geistlichen Bildersprache der Schrift und der kirchlichen Bezeichnungsweise deuten wollen.

Mit einem reich gefalteten, grünen Gewande ist die Heilige umkleidet, und mit goldenem Gürtel und zwiefacher goldenen Armspange am rechten Arme angethan. Das Gewand bedeutet die Sphäre, die grüne Farbe bezeichnet die irdische; der Gürtel geht auf das Geschäft, Gold ist das Sinnbild der geläuterten Vollkommenheit,

oder der Reinigung und Heiligung der Seelen. Jene Seelen also, welche ihrem Herzen empfohlen sind, wünscht die Heilige zur reinsten Vollkommenheit geläutert zu sehen. Und wie nun ihre Gedanken und Sinne, in so liebevollem Geschäft, zur irdischen Sphäre hernieder schweben, so sind auch die Füße also gebildet, und die römischen Sandalen an denselben mit einem schmalen, schwarzen Bande festgebunden; zum Zeichen, daß sie herabgesenkt sind in die dunkle Welt der Trübsal und Trauer. Die lichtbraunen Haare, welche die lebendige Fülle jener geistigen Kraft und liebevollen Theilnahme bezeichnen, strömen in reichen Locken, wie in zarten Wellen, zu beyden Seiten lang über die Schultern hernieder. Der rechte Arm bedeutet die Handlungen und Werke, der linke die Begierden und Wünsche. Darum ist die linke Hand auf die Brust gelegt, in welcher der Nahme des Ewigen eingeprägt, und welche ganz mit dem Feuer der göttlichen Liebe erfüllt ist. Solche Attribute, welche ganz über die Natur hinausgehen, wie hier der geheimnißvolle Nahme in zartem Glanze auf der Brust der Heiligen durchschimmert, geben einem Bilde recht eigentlich das Gepräge einer symbolischen Darstellung; wie dergleichen Attribute, in anderer Art, auch in der antiken Kunst genugsam vorkommen. Der rechte Arm der Heiligen ist mit einer zwiefachen goldenen Armspange gezieret, die eine auf dem Vorderarm selbst, die andere am Oberarm über dem Gewande; welches, nach der schon oben gegebenen Erklärung, auf die zwiefache Läuterung und Heiligung des innern Lebens und des äußern Wandels deutet. Den schon vollendeten Sieg ihrer eige=

nen reinsten Vollkommenheit, bedeutet das goldene Diadem, auf grünem Myrthenkranze ruhend. Wenn aber gleich ihr eigenes Haupt und Wesen mit einem lichten Feuerglanze der nie verlöschenden Liebesflammen umgeben ist; so umstrahlt dasselbe in einem zweyten, entfernteren Kreise, nicht mehr das reine, weiße Himmelslicht, sondern das gebrochene Licht des mannigfaltigen irdischen Daseyns, zu welchem ihr liebevolles Mitleid sich herniederneigt: der farbige Glanz des Regenbogens, *) als Sinnbild der Versöhnung und des verklärten Leidens, oder des aus Schmerz und Wonne gemischten Lebens. Ein zwiefacher ähnlicher Regenbogenschein, aber weiter geöffnet und ferner, umglänzt aus dem gleichen Grunde, auch wieder die ganze Gestalt in der Mitte, bis unten zu den schwebenden Füßen. Und wie nun jene ursprünglichen Farbenstrahlen, in denen das Licht, oder vielmehr die Thräne, der Tropfen des irdischen Daseyns in dem Meere der Ewigkeit, gebrochen wird, wenn sie im Lichte spielt, den sieben ewigen Klagetönen, welche den Grundaccord der Musik im Leben wie in der Kunst bilden, entsprechen; so hat der Künstler

*) Das biblische Sinnbild des Regenbogens, als Erscheinung der sieben ursprünglichen Geisterkräfte, in welchen sich die Herrlichkeit der Schöpfung entfaltet, ist vom Raphael, so viel ich mich entsinne, dreymahl in Gemählden angewandt worden; auf der Disputa, in der Madonna de Foligno, und auf der Vision des Ezechiel in kleinem Maaßstabe, wo Jehova, inmitten der vier cherubischen Thiere, auf dem Regenbogen thront. Unter den großen deutschen Mahlern hat Eyck denselben auf seinem jüngsten Gerichte, und Hemmelink in der Vision des h. Johannes, auf einem Gemählde zu Brügge, angebracht; anderer Beyspiele nicht zu gedenken.

MÜNCHEN

auch aus der sinnbildlichen Orgel im Vorgrunde, noch wie im Wiederscheine, jene Regenbogenstrahlen hervorschimmern lassen, um den unsichtbaren Gedanken in künstlerischer Andeutung bis an die äußerste Gränze des noch Darstellbaren zu verfolgen.

Wenn nun die Betrachter dieses Bildes, statt der gewöhnlichen am Clavier sitzenden Cäcilia, welche man unter diesem Nahmen schon zu erwarten und zu verlangen pflegt, von dieser Grundidee des liebevollen Mitleidens jener Heiligen, welche nicht bloß die Kunst der Töne, sondern auch die Musik der Gefühle und alle Harmonie des Lebens unter ihrem Schutze umfaßt, ausgehen wollten, und davon durchdrungen seyn möchten; so würden sie die künstlerische Ausführung und hohe Gestalt der heiligen Cäcilia, wohl jener Idee ganz entsprechend, und in einem hohen Grade vortrefflich und gelungen finden. Die himmlische Lieblichkeit des Engels wird ohnehin leicht jedes Gefühl ansprechen. Farbe und Carnation sind überhaupt auf diesem Gemählde lobenswerth, und vorzüglicher als auf andern Bildern desselben Künstlers; das Ganze bildet Eine untheilbare hohe Lichterscheinung. Und somit überlassen wir denn andern, mit dem künstlerischen Urtheil, zu welchem wir hier nur die nothwendige, erste Grundlage haben geben wollen, auch nach technischen Rücksichten in das Einzelne zu gehen. Auf dem Altar, in der bestimmten Kirche, wird das Bild an seiner rechten Stelle seyn, und der lebendigen Wirkung nicht verfehlen.

Ordensburg Sonthofen Bibliothek

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Inhalt.

Seite.

I. Gemähldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden in den Jahren 1802—1804. 1

Erste Sendung.

Von dem Lokal und dem zu Paris vereinigten Kunstkörper alter Gemählde; so wie von dem Standpunkte dieser Darstellung. Von einigen Werken der älteren italiänischen Schule, und von dem eigenthümlichen Kunstcharakter und allegorischen Geist des Corregio. Von der Verwandtschaft des Corregio mit dem Leonardo, und von dessen Styl und Schule. Von der verschiedenen Behandlungsweise des Porträt bey den ältern Mahlern, bey Holbein und Leonardo, bey Titian und Raphael. Erste Andeutungen vom Charakter des Raphael überhaupt; und Beschluß von einigen altdeutschen Gemählden von Johann van Eyck, Hemmelink und Dürer. 3

Zweyte Sendung.

Ausführliche Charakteristik des Raphael; und von dem Unterschiede zwischen der ältern italiänischen Mahlerschule und dem neuern Styl. Von den christlichen Gegenständen für Gemählde und von der Art, wie die ältern Mahler die heidnischen Gegenstände behandelt haben. Von einigen merkwürdigen Gemählden der spanischen Schule; nebst Andeutung allgemeiner Grundsätze über die verschiedenen Gattungen der Mahlerkunst. 62

Dritte Sendung.

Reichthum der Kunst, dargestellt an einer mannichfaltigen Nachlese verschiedenartiger Gemählde der italiänischen Schule. Die Caritas von Andrea del Sarto, und eine Kreuzabnahme von

Seite.

Bramante; die heilige Agatha von Sebastian del Piombo. Ueber das Märterthum, als Gegenstand der Kunst und über die ältesten Gegenstände und ersten Grundanschauungen der christlichen Mahlerey. Ueber Dürers Zeichnungen, als Entwürfe zu Gemählden. Die Madonna della Sedia und die heil. Cäcilia von Raphael. Gemählde von Le Sueur. Bemerkung einiger Alterthümer in den altfranzösischen Denkmahlen; über Glasmahlerey. Die Antiope von Titian. 107

Vierte Sendung.

Die Alexanders Schlacht von Altdorfer. Gemählde der ältern niederländischen Schule zu Brüssel; großes Altarbild von Raphael eben daselbst. Düsseldorfer Gallerie; großes Märterthum von Dürer; der heilige Johannes und eine heilige Familie von Raphael. Guido und Rubens als zwey Extreme und Gegensätze in der manierirten Mahlerey. Ein Exemplar der heil. Margaretha von Raphael zu Kölln; einige Figuren von Heiligen auf Goldgrund, von Dürer. Alte köllnische Schule der Mahlerey; großes Altarbild von den heiligen drey Königen und den Schutzheiligen der Stadt Kölln. Eine Reihe von alten Bildern über das Leiden Christi in der Sammlung von Lieversberg. Bildniß des Kaiser Maximilian. Aufforderung an die Mahler der jetzigen Zeit. 163

II. Grundzüge der gothischen Baukunst; auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz, und einen Theil von Frankreich. In dem Jahre 1804. bis 1805. 221

III. Vermischte Aufsätze. 301

Schloß Karlstein bey Prag, 1808 303

Die heilige Cäcilia von Ludwig Schnorr. . . . 311

Gedruckt bey Franz Ludwig.

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Schlegel, Friedrich von, 1772-1829

Friedrich Schlegel's sämmtliche Werke

Bd.: 6

Wien 1823

Opp. 553 t-6
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10604580-5